



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE ARQUITECTURA

# O PAPEL DAS IMAGENS NA ARQUITECTURA DOS ESPAÇOS DE CULTO

**Maria Teresa Belo Dias Costa**  
(Licenciada)

Dissertação escrita para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

**Orientador científico:** Professor Doutor Pedro Marques de Abreu  
**Presidente do Júri:** Professor Doutor Paulo Pereira  
**Vogal:** Professor Doutor Joaquim Sapinho

Lisboa, FAUTL, Junho, 2015







UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE ARQUITECTURA

# O PAPEL DAS IMAGENS NA ARQUITECTURA DOS ESPAÇOS DE CULTO

**Maria Teresa Belo Dias Costa**  
(Licenciada)

Dissertação escrita para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

**Orientador científico:** Professor Doutor Pedro Marques de Abreu  
**Presidente do Júri:** Professor Doutor Paulo Pereira  
**Vogal:** Professor Doutor Joaquim Sapinho

Lisboa, FAUTL, Junho, 2015



## O papel das imagens na arquitectura dos espaços de culto

Maria Teresa Belo Dias Costa

**Orientador científico:** Professor Doutor Pedro Marques de Abreu

Lisboa, Junho de 2015

### RESUMO

Os mais recentes projectos de igrejas católicas contemporâneas, ainda que diferentes em muitos aspectos, possuem uma característica em comum: um uso mínimo – em alguns casos, uma ausência total – de imagens sagradas. Se, por um lado, os arquitectos que as projectaram enfatizam o uso de outros elementos – da luz, principalmente – para criar uma atmosfera que é propícia ao encontro com o divino; outros (muitas vezes próximos da hierarquia da Igreja) criticam, entre outras, esta ausência de imagens, lamentando uma falta de identidade do espaço marcadamente católica.

Parece-nos, pois, que esta ausência das imagens sagradas está ligada a uma certa incompreensão destes elementos e da sua função no espaço interior das igrejas. A definição corrente que temos de arquitectura tende a excluir as imagens considerando-as *acessórias*. No entanto, as críticas apontadas a estas igrejas contemporâneas referem-se a uma *falha* na atmosfera do lugar (*falha* essa que não se sente nas igrejas tradicionais, onde estes elementos existem em abundância) o que nos faz acreditar que as imagens podem ser, pelo menos, *parte* da solução para este problema.

Podemos, então, dizer que as imagens sagradas, nas igrejas, são parte intrínseca da Arquitectura, e que têm um papel positivo – e necessário – no espaço? E se sim, que tipo de função desempenham estes elementos?

Esta dissertação desenvolve um estudo da imagem sagrada, procurando estabelecer a função das imagens na arquitectura de igrejas. Iremos também analisar a forma como as imagens interagem com aqueles que as habitam e contribuem, assim, para atmosfera adequada destes espaços.

(248 palavras)

**Palavras-Chave:** Igreja, Imagem, Arquitectura, Iconografia, Levinas

## **The role of sacred images in the architecture of cult spaces**

Maria Teresa Belo Dias Costa

**Advisor:** Professor Doutor Pedro Marques de Abreu

Lisbon, June 2015

### **ABSTRACT**

The most recent contemporanean catholic churches may be very different from one another in many ways, yet they possess one common characteristic: the minimal presence – or, in some, a total absence – of sacred images. On the one side, the architects that designed them like to point to the use of light (as well as other elements) as a strategy to create the ideal atmosphere to the encounter with the divine. On the other side, others (frequently, people close to the Catholic Church) criticize this absence of images (among other things) that results in a lack of a specific catholic spirituality.

This absence of images, it seems, is connected to a certain incomprehension of what sacred images are and what they do inside a church. The current definition of architecture considers such images as part of a building's *decoration*. However, the critiques made to such projects refer to a *lacking* of some kind in the atmosphere of the space. Such lacking is not experienced in traditional churches, where images are abundant. This void, felt inside modern churches, makes us believe that sacred images may be part of the solution to this problem.

Therefore, can we say that sacred images, in churches, are a part of Architecture, and that they have a positive and necessary influence in the space itself? And if so, what kind of role do images play in the building of a church?

This dissertation will study the role of sacred images, by searching to establish their function in church architecture. Also, we will conduct an analysis on the way images interact with those who use churches and how – by doing so – images contribute to the space.

(278 words)

**Keywords:** Church, Image, Architecture, Iconography, Levinas

*Nella concezione antica, è legittimo rivolgersi all'immagine della madre di Dio non solo in quanto immagine ma in quanto Madre di Dio stessa. La madre che mostra al figlio una statua di Maria dicendogli: "È Maria", sta dicendo una cosa giusta; è Maria, fatta di legno di colore e di tela, così come il Credo di Bruckner è autenticamente il Credo sotto forma di suoni e di tonalità. Nella concezione della Chiesa ortodossa, l'icona non è tanto un'immagine quanto una finestra attraverso la quale è possibile vedere Maria stessa.*

Cardeal Christoph Schonborn,  
*A Sua immagine e somiglianza*



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao Professor Pedro Abreu, pela orientação (académica, mas tantas vezes moral), pelo apoio, pelo genuíno interesse que foi revelando pelo tema, mas acima de tudo, pela enorme entrega. Obrigada.

Em segundo lugar, à minha família, muito especialmente ao meu pai, que sempre se dispôs a discutir e a contrapor as minhas ideias, à minha mãe, pelo incentivo, pelo apoio incondicional e pelas inúmeras revisões cuidadas, e à minha irmã Madalena, pelo companheirismo, mas também pelas provocações que me fizeram querer provar que esta era uma tese “séria”.

Aos meus amigos, especialmente a quem, nesta fase final, se foi fazendo presente: à Sara Oom, ao Miguel da França Martins, à Rita Soares, à Sara Roldão e à Mana Saunders. A toda a direcção do Camtil, pelo apoio valioso e pela tranquilidade com que me foram prestando apoio nas fases difíceis. O obrigado estende-se a todos os outros que, com genuína curiosidade e interesse, me foram acompanhando nesta jornada.

Devo ainda o meu sincero obrigado aos responsáveis pela minha formação neste tema, sem os quais não teria sido possível escrever este trabalho: ao professor Joaquim Sapinho pela disponibilidade a discutir o tema, aos professores do Curso de Estudos Avançados em Arquitectura de Igrejas (em especial, à Professora Isabel Alçada Cardoso, que ofereceu o seu apoio generosamente) e aos meus colegas.

Finalmente, tenho de agradecer aos *Living Stones*, principalmente ao Francisco Campos, sj., e ao Jean-Paul Hernández, sj, mas estendendo a minha gratidão a todos os voluntários e aos jesuítas que, dentro e fora do projecto, se dispuseram a ajudar-me. Sem eles, este projecto nunca teria nascido.

A todos, muito obrigada.





## ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| RESUMO .....   | i         |
| ABSTRACT .....   | ii        |
| ÍNDICE DE FIGURAS.....   | xi        |
| LISTA DE ABREVIATURAS .....  | xv        |
| PREFÁCIO .....   | xvii      |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>1</b>  |
| a) <i>Objectivos</i> .....   | 4         |
| b) <i>Método</i> .....   | 5         |
| c) <i>Estado da Arte</i> .....   | 6         |
| <b>PROBLEMATA .....</b>  | <b>11</b> |
| <b>O QUE É A ARQUITECTURA? .....</b>   | <b>25</b> |
| 2. Definições correntes de Architectura .....                                  | 27        |
| a) <i>A experiência da verdadeira Architectura</i> .....                       | 31        |
| b) <i>Firmitas, Utilitas, Venustas: os princípios Vitruvianos</i> .....        | 33        |
| c) <i>Transformação do território com vista à experiência do habitar</i> ..... | 34        |
| 3. A Habitação como paradigma da Architectura .....                            | 36        |
| a) <i>“Habitar” segundo Heidegger</i> .....                                    | 36        |
| b) <i>A morada como paradigma da Architectura</i> .....                        | 37        |
| c) <i>Acolhimento</i> .....  | 38        |
| d) <i>Ninho e Couraça</i> .....  | 40        |
| e) <i>Recolhimento</i> .....   | 40        |
| f) <i>Possibilidades do Recolhimento</i> .....                                 | 42        |
| g) <i>Abrigo e Trampolim</i> .....   | 43        |
| 4. A janela como elemento essencial à morada .....                             | 44        |
| <b>O QUE É UMA IGREJA? .....</b>   | <b>49</b> |
| 1. O que é uma igreja? .....   | 51        |
| 2. Conceitos .....   | 52        |
| a) <i>Encarnação</i> .....   | 52        |
| b) <i>Sacramento</i> .....   | 53        |
| c) <i>Assembleia</i> .....   | 53        |

|   |            |
|---|------------|
| d) <i>Liturgia</i> .....  | 54         |
| e) <i>Oração pessoal</i> .....  | 56         |
| 3. O que é que, tentando sê-lo, não são igrejas? .....  | 57         |
| a) <i>A Máquina da Liturgia</i> .....   | 57         |
| b) <i>O Templo</i> .....  | 60         |
| 4. O que é uma igreja? .....  | 63         |
| <b>AS IMAGENS COMO JANELAS</b> .....  | <b>75</b>  |
| a) <i>O que são os Religious Studies</i> .....  | 78         |
| 1. O que entendemos por imagem .....  | 79         |
| a) <i>Imagem sagrada, e não arte sacra</i> .....  | 79         |
| b) <i>A definição de imagem sagrada</i> .....   | 80         |
| c) <i>A imagens enquanto semelhança</i> .....   | 82         |
| d) <i>A cópia mimética</i> .....  | 83         |
| e) <i>O símbolo</i> .....   | 85         |
| f) <i>Poussin e Bernini: duas abordagens em relação à representação do objecto</i> .....  | 90         |
| 2. A acção das imagens .....  | 91         |
| a) <i>As imagens participam na geração do acolhimento</i> .....   | 91         |
| a) <i>As imagens na Liturgia</i> .....  | 92         |
| b) <i>Imagens na oração pessoal</i> .....   | 94         |
| b.1. O transporte.....  | 98         |
| b.2. O colóquio.....  | 102        |
| c) <i>Efeitos da imagem</i> .....   | 107        |
| c.1. Efeitos cognitivos .....   | 107        |
| c.2. Efeitos morais e comportamentais .....   | 110        |
| d) <i>A imagem requer uma participação do ser humano no seu todo</i> .....  | 111        |
| e) <i>A composição do lugar e o seu uso das imagens</i> .....   | 113        |
| 3. As semelhanças e diferenças entre janelas e imagens e as razões pelas quais as<br>imagens possuem um valor acrescido nas igrejas ..... | 117        |
| 4. Encarnação e Imagem .....  | 118        |
| <b>CASUÍSTICA</b> .....   | <b>127</b> |
| 1. Igrejas sem janelas e sem imagens .....  | 130        |

|   |            |
|---|------------|
| 2. Igrejas com janelas e sem imagens .....                      | 131        |
| <i>a) Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses</i> .....       | 131        |
| <i>b) Igreja de Santo António de Portalegre,</i> .....          | 137        |
| 3. Igrejas sem janelas e com imagens .....                      | 141        |
| <i>a) Templo Expiatório da Sagrada Família, Barcelona</i> ..... | 141        |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | <b>151</b> |



## ÍNDICE DE FIGURAS

|   | <b>Descrição e fonte</b>   | <b>Pág.</b> |
|---|--|-------------|
| 1 | Nave central, Igreja de São Paulo Apóstolo, Foligno, Doriana e Massimiliano Fuksas.<br>Fonte: <a href="http://www.archdaily.com/20217/new-church-in-foligno-doriana-e-massimiliano-fuksas/500de45428ba0d66250019a0">http://www.archdaily.com/20217/new-church-in-foligno-doriana-e-massimiliano-fuksas/500de45428ba0d66250019a0</a>  | 2           |
| 2 | Exterior, Igreja de São Paulo Apóstolo, Foligno, Doriana e Massimiliano Fuksas.<br>Fonte: <a href="http://www.archdaily.com/20217/new-church-in-foligno-doriana-e-massimiliano-fuksas/500de43928ba0d662500199c">http://www.archdaily.com/20217/new-church-in-foligno-doriana-e-massimiliano-fuksas/500de43928ba0d662500199c</a>  | 3           |
| 3 | Planta e Nave central, Igreja del Gesù Redentore, Modena, Mauro Galantino<br>Fonte:<br><a href="http://www.sacredarchitecture.org/articles/to_make_these_stones_live/">http://www.sacredarchitecture.org/articles/to_make_these_stones_live/</a>   | 16          |
| 4 | Nave central, Basílica da Santíssima Trindade, Fátima, Alexandros Tombazis.<br>Fonte:<br><a href="http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.matrizpontadelgada.org/imgs/full/11.jpg&amp;imgrefurl=http://www.matrizpontadelgada.org/htmls/artigos/EFpAVkKkAkymexOmwG.shtml&amp;h=440&amp;w=750&amp;tbnid=yH5GRLa15_TeeM:&amp;zoom=1&amp;docid=4eRE6NSpOMxIaM&amp;ei=cRKQVe79CcrfUemZgNAF&amp;tbn=isch&amp;ved=0CEwQMygkMCQ">http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.matrizpontadelgada.org/imgs/full/11.jpg&amp;imgrefurl=http://www.matrizpontadelgada.org/htmls/artigos/EFpAVkKkAkymexOmwG.shtml&amp;h=440&amp;w=750&amp;tbnid=yH5GRLa15_TeeM:&amp;zoom=1&amp;docid=4eRE6NSpOMxIaM&amp;ei=cRKQVe79CcrfUemZgNAF&amp;tbn=isch&amp;ved=0CEwQMygkMCQ</a> | 59          |
| 5 | Nave central, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.<br>Fonte:<br><a href="https://farm7.staticflickr.com/6095/6270572722_c31c5f2f6a_o_d.jpg">https://farm7.staticflickr.com/6095/6270572722_c31c5f2f6a_o_d.jpg</a> ,<br><a href="https://www.flickr.com/photos/panovscott/">https://www.flickr.com/photos/panovscott/</a>  | 61          |
| 6 | Planta esquemática da Basílica de Constantino, Roma.<br>Esquema da autora  | 65          |
|   | Planta esquemática de uma basílica paleocristã.<br>Esquema da autora   | 65          |
| 7 | Ábside, Basílica de S. Clemente, Roma.<br>Fonte:<br><a href="http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://crammedwithheaven.files.wordpress.com/2011/05/dsc_0071.jpg&amp;imgrefurl=http://crammedwithheaven.org/tag/creation/&amp;h=4288&amp;w=2848&amp;tbnid=8IaaG1Ks3VnkaM:&amp;zoom=1&amp;docid=R65Qkn2ERX0uxM&amp;ei=TmqRVZ_7D4uKsAHsnYyADA&amp;tbn=isch&amp;ved=0CHMQMyhLMEs">http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://crammedwithheaven.files.wordpress.com/2011/05/dsc_0071.jpg&amp;imgrefurl=http://crammedwithheaven.org/tag/creation/&amp;h=4288&amp;w=2848&amp;tbnid=8IaaG1Ks3VnkaM:&amp;zoom=1&amp;docid=R65Qkn2ERX0uxM&amp;ei=TmqRVZ_7D4uKsAHsnYyADA&amp;tbn=isch&amp;ved=0CHMQMyhLMEs</a>  | 68          |
| 8 | Sacrário da Igreja da Nossa Senhora da Boavista, Porto, Júlio Resende.<br>Fotografia de Teresa Dias Costa.   | 81          |
| 9 | <i>woman and child</i> (Sam Jinks, 2010)<br>Fonte: <a href="http://www.samjinks.com/gallery/35-sam-jinks.html">http://www.samjinks.com/gallery/35-sam-jinks.html</a>   | 84          |

|    |   |     |
|----|---|-----|
| 10 | Pendente com silhueta de um santo   | 86  |
|    | Fonte:<br><a href="http://stonebystone.pt/index.php?id_product=685&amp;controller=product&amp;id_lang=2">http://stonebystone.pt/index.php?id_product=685&amp;controller=product&amp;id_lang=2</a>   |     |
| 11 | Leão de Judá (séc XII). Igreja de S. Leonardo, Zamora.  | 88  |
|    | Fonte: “Leão de Judá.” The Metropolitan Museum of Art. Accessed January 19, 2015. <a href="http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/472278?rpp=60&amp;pg=1&amp;ft=lion%2Bof%2Bst%2Bmark&amp;pos=27&amp;imgNo=0&amp;tabName=label">http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/472278?rpp=60&amp;pg=1&amp;ft=lion%2Bof%2Bst%2Bmark&amp;pos=27&amp;imgNo=0&amp;tabName=label</a> .   |     |
| 12 | Pormenor: <i>Communion of Saints</i> (John Nava, séc. XX), Catedral de Los Angeles  | 95  |
|    | Fonte: <a href="http://www.olacathedral.org/images/8b.jpg">http://www.olacathedral.org/images/8b.jpg</a> ,<br><a href="http://www.olacathedral.org/gettinghere/">http://www.olacathedral.org/gettinghere/</a><br><i>Communion of Saints</i> (John Nava, séc. XX), Catedral de Los Angeles.<br>Fonte: <a href="http://www.johnnava.com/COLA/COLA-South.jpg">http://www.johnnava.com/COLA/COLA-South.jpg</a> ,<br><a href="http://www.johnnava.com/COLA/south.html">http://www.johnnava.com/COLA/south.html</a> |     |
| 13 | <i>Communion of Saints</i> (John Nava, séc. XX), Catedral de Los Angeles.   | 96  |
|    | Fonte: <a href="http://www.johnnava.com/COLA/COLA-South.jpg">http://www.johnnava.com/COLA/COLA-South.jpg</a> ,<br><a href="http://www.johnnava.com/COLA/south.html">http://www.johnnava.com/COLA/south.html</a>   |     |
| 14 | <i>O Baptismo de Cristo</i> (Guido Reni, séc. XVII).  | 99  |
|    | Fonte: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_The_Baptism_of_Christ_-_Google_Art_Project.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_The_Baptism_of_Christ_-_Google_Art_Project.jpg</a> (Acedido em 26 Jan 2015)   |     |
| 15 | <i>Vocação de S. Mateus</i> , (Caravaggio, séc.XIX)   | 101 |
|    | Fonte:<br><a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio,_Michelangelo_Merisi_da_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_-_1599-1600_(hi_res).jpg">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Caravaggio,_Michelangelo_Merisi_da_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_-_1599-1600_(hi_res).jpg</a>   |     |
| 16 | <i>Head of Christ</i> (Warner Sallman, séc.XX)  | 104 |
|    | Fonte: <a href="https://emilypothast.wordpress.com/2009/08/20/created-in-our-image-the-making-of-an-american-idol/">https://emilypothast.wordpress.com/2009/08/20/created-in-our-image-the-making-of-an-american-idol/</a>  |     |
| 17 | <i>Caridade</i> (Bernini, séc. XVII), Túmulo Papa Urbano VIII, Basílica de S. Pedro, Vaticano.  | 108 |
|    | Fonte:<br><a href="http://artrenewal.org/artwork/133/133/7528/tomb_of_pope_urban_viii_[detail]-large.jpg">http://artrenewal.org/artwork/133/133/7528/tomb_of_pope_urban_viii_[detail]-large.jpg</a> , <a href="https://www.google.com/">https://www.google.com/</a>   |     |
| 18 | Anunciação a Maria, Jerónimo Nadal.   | 114 |
|    | Fonte: Standaert, Nicolas, ‘The Composition of Place: Creating Space for an Encounter’, <i>The Way</i> (Reino Unido, 2007), Way 46/1 edition, p. 15.  |     |
| 19 | Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.   | 132 |
|    | Fotografia de Teresa Dias Costa.  |     |

- 20 Nave central, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza. 133  
Fonte: Siza, Álvaro, and Nuno Higinio, Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses, Cenateca, Associação Teatro e Cultura (Marco de Canaveses, 2000)
- 21 Presbitério, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza 135  
[http://2.bp.blogspot.com/\\_kv1uWWHayTQ/SgAV6ESP4xI/AAAAAAABbHE/LEOkglKfj8/s400/3464353968\\_94229170f7.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_kv1uWWHayTQ/SgAV6ESP4xI/AAAAAAABbHE/LEOkglKfj8/s400/3464353968_94229170f7.jpg)  
Assembleia e imagem de Nossa Senhora, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.  
Fonte: Siza, Álvaro, and Nuno Higinio, Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses, Cenateca, Associação Teatro e Cultura (Marco de Canaveses, 2000)
- 22 Nave central, Igreja de Santo António de Portalegre, Carrilho da Graça. 136  
Fotografia de Fernando Guerra. Fonte:  
<http://ultimasreportagens.com/ultimas.php>  
Presbitério, Igreja de Santo António de Portalegre, Carrilho da Graça.  
Fotografia de Teresa Dias Costa.
- 23 Presbitério, Igreja de Santo António de Portalegre, Carrilho da Graça. 139  
Fotografia de Teresa Dias Costa.
- 24 Pórtico da Caridade, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí. 142  
Fotografia de Teresa Dias Costa.
- 25 Apóstolos Tiago e Bartolomeu, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí. 144  
Fotografia de Teresa Dias Costa.  
Coroação de Maria, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí.  
Fonte: [http://www.google.pt/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Coronaci%2525C3%2525B3n\\_de\\_Mar%2525C3%2525ADa.jpg&imgrefurl=https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo\\_Expiat%2525C3%2525B3rio\\_da\\_Sagrada\\_Fam%2525C3%2525ADlia&ch=2048&w=1536&tbnid=gz3HRs\\_xMNI6UM:&zooom=1&docid=YqSPsvAxUWtNTM&ei=bOmkVcHqGMmaNpPFiagJ&tbnid=isch&ved=0CB8QMygBMAFqFQoTCMHQida52sYCFUmNDQodk2ICIQ](http://www.google.pt/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Coronaci%2525C3%2525B3n_de_Mar%2525C3%2525ADa.jpg&imgrefurl=https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_Expiat%2525C3%2525B3rio_da_Sagrada_Fam%2525C3%2525ADlia&ch=2048&w=1536&tbnid=gz3HRs_xMNI6UM:&zooom=1&docid=YqSPsvAxUWtNTM&ei=bOmkVcHqGMmaNpPFiagJ&tbnid=isch&ved=0CB8QMygBMAFqFQoTCMHQida52sYCFUmNDQodk2ICIQ)
- 26 Pórtico da Caridade, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí 145  
Fotografia de Teresa Dias Costa.  
Cristo ressuscitado, entre os torreões da Fachada da Paixão. Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí  
Fonte: [http://www.google.com/imgres?imgurl=https://photos.travelblog.org/Photos/59657/391978/f/3713870-Sculpture-of-the-risen-Christ-above-the-Passion-facade-on-Sculpture-of-the-risen-Christ-above-the-Passion-facade-on-Sagrada-Familia-0.jpg&imgrefurl=https://www.travelblog.org/Photos/3713870&ch=402&w=600&tbnid=LPEMh8baMVbW-M:&zooom=1&docid=W1B9Dqq5PVywuM&ei=mMm\\_VO3VJouBUc-\\_gxA&tbnid=isch&ved=0CB0QMygAMAA](http://www.google.com/imgres?imgurl=https://photos.travelblog.org/Photos/59657/391978/f/3713870-Sculpture-of-the-risen-Christ-above-the-Passion-facade-on-Sculpture-of-the-risen-Christ-above-the-Passion-facade-on-Sagrada-Familia-0.jpg&imgrefurl=https://www.travelblog.org/Photos/3713870&ch=402&w=600&tbnid=LPEMh8baMVbW-M:&zooom=1&docid=W1B9Dqq5PVywuM&ei=mMm_VO3VJouBUc-_gxA&tbnid=isch&ved=0CB0QMygAMAA)

- 27 Cristo na coluna, Fachada da Paixão, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí 146  
Fotografia de Teresa Dias Costa.
- 28 Martírio dos Inocentes, Pórtico da Esperança, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí 147  
Obtida em:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/06/Massacre\\_of\\_the\\_Innocents\\_-\\_Nativity\\_Facade\\_-\\_Sagrada\\_Fam%C3%ADlia\\_-\\_Barcelona\\_2014.JPG/400px-Massacre\\_of\\_the\\_Innocents\\_-\\_Nativity\\_Facade\\_-\\_Sagrada\\_Fam%C3%ADlia\\_-\\_Barcelona\\_2014.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/06/Massacre_of_the_Innocents_-_Nativity_Facade_-_Sagrada_Fam%C3%ADlia_-_Barcelona_2014.JPG/400px-Massacre_of_the_Innocents_-_Nativity_Facade_-_Sagrada_Fam%C3%ADlia_-_Barcelona_2014.JPG),  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massacre\\_of\\_the\\_Innocents\\_-\\_Nativity\\_Facade\\_-\\_Sagrada\\_Fam%C3%ADlia\\_-\\_Barcelona\\_2014.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massacre_of_the_Innocents_-_Nativity_Facade_-_Sagrada_Fam%C3%ADlia_-_Barcelona_2014.JPG)  
S. José e o Menino, Pórtico da Esperança, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí  
Fotografia de Teresa Dias Costa.  
S. José e o Menino (pormenor), Pórtico da Esperança, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí  
Fotografia de Teresa Dias Costa.
- 29 Pórtico do Rosário (Gaudí, séc. XX), Sagrada Família, Barcelona 149  
Fotografia de Teresa Dias Costa.



## LISTA DE ABREVIATURAS

Act – Livro dos Actos dos Apóstolos

cap. – capítulo (s)

EE – Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola

*Idem* – mesmo autor e obra

*Ibidem* – mesmo autor, obra e página

Jo – Evangelho de S. João

Lc – Evangelho de S. Lucas

Mc – Evangelho de S. Marcos

Mt – Evangelho de S. Mateus

S. – São/Santo/Santa

sd – sem data

séc – século(s)

p. – página

pp. – páginas

vol. – volume(s).



## PREFÁCIO

Há um ano atrás, no Verão de 2013, decidi partir para Santiago de Compostela. Não para fazer o Caminho - isso ficaria para um projecto futuro - mas para integrar a formação do grupo italiano *Pietre Vive* (Pedras Vivas). O objectivo deste projecto internacional, de iniciativa da Companhia de Jesus, consiste em oferecer aos visitantes da Catedral de Santiago de Compostela uma introdução ao significado da imensa iconografia espalhada pelo edifício. Os voluntários receberiam formação artística acerca do programa iconográfico da Catedral, contudo, o que distingue o projecto *Pietre Vive* é que os itinerários oferecidos procuram fazer das imagens lugares de encontro para falar da espiritualidade cristã. As imagens medievais, antes subestimadas como mera decoração, passam a ser olhadas com uma atenção renovada, que lhes descobre um significado profundo.

Assim, a espiritualidade da Catedral era transmitida ao peregrino através dos símbolos e das imagens que nela figuravam. No final do itinerário, os visitantes podiam permanecer quanto tempo desejassem num espaço dedicado à oração pessoal, onde podiam olhar as imagens e através delas continuar a sua meditação.

Este projecto suscitou em mim uma longa reflexão acerca da potencialidade que as imagens podem ter na oração pessoal e na Liturgia. Não me atrevo a fazer generalizações, visto que sei muito pouco acerca das outras religiões, mas parecia-me que a Igreja Católica possuía uma longa tradição no que toca às imagens sagradas que figuram nas suas igrejas, sinal que podia significar mais do que uma intenção de decorar estes espaços. Aquelas imagens da Catedral de Santiago de Compostela, que nos pareciam de início tão distantes e enigmáticas, transformavam-se em estímulo para um diálogo com o divino que eliminava qualquer distracção vinda do nosso acelerado quotidiano.

O aspecto que distingue o projecto *Pietre Vive* de um curso vulgar de iconografia cristã é que a formação se concentra, não tanto num dicionário de simbologia, mas antes em reeducar a nossa relação com as imagens. Estamos, nos dias de hoje, habituados a ser bombardeados por imagens publicitárias em série – as antigas imagens presentes nas igrejas, que pedem um olhar atento e que convidam à meditação, são para nós estranhas; pertencem a um cenário de fundo que faz parte da decoração do lugar. Este projecto dos Jesuítas, pelo contrário, alerta-nos para o significado nas imagens contido que vai crescendo consoante a relação que vamos construindo com elas.

No caso da Catedral de Santiago (construída maioritariamente durante os sécs. XII e XIII), esta formação era ainda complementada com algumas aulas que contextualizavam a construção da catedral, como era vivida a espiritualidade durante a época medieval, e o significado de alguns símbolos que, no séc. XXI, tinham perdido a sua leitura. A formação insistia, sobre tudo, em reeducar o olhar, para nos determos

sobre os gestos, sobre as emoções que transpareciam nos rostos das figuras. As imagens convidavam-nos a uma relação que ultrapassava a barreira do tempo e do espaço que nos separava. Os temas, antes unidimensionais ou pouco interessantes, rapidamente passaram a ser profundos, densos de interpretações, que aumentavam quando postos em relação com as outras imagens que as acompanhavam. E, lentamente, toda a catedral se encheu de sentido: o próprio lugar comunicava o que ali acontecia: o Mistério da Eucaristia, celebrado na Liturgia.

Esta descoberta fez-me reflectir sobre as nossas igrejas contemporâneas. Por alguma razão, ao longo da história da Igreja, tínhamos perdido esta tradição figurativa. Porque é que as imagens tinham desaparecido das nossas igrejas?

# INTRODUÇÃO



Figura 1 - Nave central, Igreja de São Paulo Apóstolo, Foligno, Doriana e Massimiliano Fuksas.



Figura 2 - Exterior, Igreja de São Paulo Apóstolo, Foligno, Doriana e Massimiliano Fuksas.

Em 2009, a cidade de Foligno inaugurou o projecto de uma nova igreja contemporânea, da autoria dos arquitectos Massimiliano e Doriana Fuksas. O projecto tinha sido o vencedor do concurso lançado pela Conferência Episcopal Italiana em 2001 para substituir a igreja em Foligno, destruída no terramoto de 1997 que tinha causado estragos em toda a região da Umbria<sup>1</sup>.

O projecto apresentava-se como dois volumes de betão armado, um inserido dentro do outro (sendo que o interior marcava a zona do presbitério), organizando a assembleia em torno desta zona central. O desenho do projecto contrastava com as tradicionais igrejas católicas, pelo uso de volumes geométricos simples e relativamente poucos materiais (vidro, betão e mármore), contribuindo para uma atmosfera minimalista, onde a luz projectada de algumas janelas zenitais ganhava destaque como uma das experiências marcantes do espaço<sup>2</sup>. O júri do concurso considerou que o projecto constituía um “sinal de inovação que traduz as últimas investigações internacionais, tornando-se um símbolo do renascimento da cidade depois do terramoto”<sup>3</sup>. O site Archdaily resumia a essência do projecto com a seguinte

---

<sup>1</sup> “The Fuksas Church in Foligno”, *Italian Ways*, 2013 <<http://www.italianways.com/the-fuksas-church-in-foligno/>> [accessed 13 April 2015]

<sup>2</sup> The Fuksas Church in Foligno”, *Italian Ways*, op. cit.

<sup>3</sup> “New Church in Foligno – Doriana E Massimiliano Fuksas”, *ArchDaily*, 2009 <<http://www.archdaily.com/20217/new-church-in-foligno-doriana-e-massimiliano-fuksas/>>

expressão: “Espiritualidade e meditação juntam-se num jogo de luz natural que entra horizontal e verticalmente, estabelecendo um diálogo com o céu.”<sup>4</sup>

Estes elogios, porém, não foram suficientes para convencer a comunidade da zona, que afirmava que o edifício lembrava “um barracão construído depois do terramoto”<sup>5</sup>. A polémica rapidamente chegou a toda a Itália. As críticas mais acesas chegavam a comparar o grande monólito à Kaaba islâmica, o cubo de pedra negra que ocupa o centro da mesquita mais importante de Meca. Outros lamentavam a falta de elementos tradicionais do projecto<sup>6</sup>, como uma nave ou abside, que tornassem o espaço reconhecível enquanto igreja.

O Cardeal Ravasi, responsável pelo Conselho Pontifício do Vaticano para a Cultura, quando entrevistado sobre a sua opinião sobre a igreja, referiu apenas que o projecto tinha sido “duramente criticado”<sup>7</sup>, mas acrescentava um comentário em que lamentava uma falta de identidade do espaço especificamente católica. Este comentário aplicava-se a esta e a tantas outras igrejas contemporâneas:

*O problema é que no Catolicismo, ao contrário do Protestantismo, coisas como o altar ou as imagens são essenciais, enquanto que os arquitectos tendem a focar-se no espaço, linhas, luz e som.*<sup>8</sup>

#### **a) Objectivos**

A afirmação do Cardeal Ravasi — “[...]coisas como o altar ou as imagens são essenciais[...]” — parece contradizer a concepção que possuímos das igrejas

---

[accessed 13 January 2015]: “as a sign of innovation that meets the latest international research, becoming a symbol of rebirth for the city after the earthquake.” [tradução nossa]

<sup>4</sup>“New Church in Foligno – Doriana E Massimiliano Fuksas”, *ArchDaily*, op. cit.

<sup>5</sup> “Rivolta Contro La Chiesa-Cubo Fuksas”, *LaStampa.it* <<http://www.lastampa.it/2009/05/12/societa/design/rivolta-contro-la-chiesacubo-fuksas-1n8uIvPvuscZmsQWI3DWTJ/pagina.html>> [accessed 11 March 2015] “Sembra un capannone costruito per il terremoto: ci ricorda quei tempi bui.” [tradução nossa]

<sup>6</sup> “Rivolta Contro La Chiesa-Cubo Fuksas”, *LaStampa.it*, op. cit.: “Raffaele Ariante, pittore assiate, scrive perfino una lettera aperta al presule folignate, chiedendogli di “attraversare, insieme, la navata che non c’è, e raggiungere, ancora una volta insieme, l’abside, inesistente anch’esso”.”

<sup>7</sup> Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, *The Telegraph*, 2013 <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/vaticancityandholyysee/10094337/Modern-Catholic-churches-resemble-museums-says-Vatican.html>> [accessed 18 August 2014]: “Cardinal Ravasi said a church built in 2009 in Foligno, Italy by the celebrated Italian architect Massimiliano Fuksas, which resembles a monolithic concrete cube, has been “highly criticised”.” [tradução nossa]

<sup>8</sup> Cardeal Ravasi, citado por Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, op. cit. [sublinhado nosso]



contemporâneas, dos seus espaços interiores e dos elementos que utilizam. As imagens sagradas, por exemplo, primam pela sua ausência: são consideradas objectos belos, mas meramente acessórios ao espaço, visto que não tomam parte na celebração da Liturgia.

Porém, parece-nos que as imagens têm um impacto positivo sobre a vivência do espaço, ainda que não contribuam directamente para a Liturgia (tanto que, quando estas estão ausentes, sentimos uma falha na atmosfera do espaço). Se esta hipótese estiver correcta, as imagens sagradas não só são elementos necessários às igrejas, como actuam em conjunto com o edifício.

Poderemos, então, dizer que as imagens sagradas possuem um papel arquitectónico? E, se sim, que função concreta desempenham? São estas as questões que nos propomos a responder nesta dissertação.

Olhar para as imagens sagradas como parte do edifício das igrejas implica, portanto, dividir esta questão em três etapas. Primeiramente, importa rever a forma como definimos aquilo que é a Arquitectura (procurando perceber que função podem as imagens desempenhar na Arquitectura, e na arquitectura de igrejas em particular). O que procuramos num espaço para o podermos considerar verdadeira arquitectura? Que tipo de elementos compõem este espaço? Podem as imagens contribuir significativamente para um espaço assim? Em segundo lugar, devemos olhar para o próprio espaço das igrejas. O caso da igreja de Foligno – como outros casos, apresentados mais adiante – são geralmente espaços projectados como lugares propícios à meditação, mas não são ainda espaços especificamente dedicados à espiritualidade cristã católica. O que é, especificamente, uma igreja? Quais são os focos – seja nas celebrações comunitárias ou na oração pessoal, as duas actividades que têm lugar numa igreja – que expressam a relação com o divino cristão? Se as imagens desempenham uma função arquitectónica, como é que estas contribuem para o espaço da igreja em particular?

As últimas perguntas dos dois parágrafos anteriores exigem um estudo da forma como a imagem sagrada actua na relação com o observador. Quais são as características das imagens – e o efeito que elas são capazes de criar – que nos permitem considerá-las enquanto elemento arquitectónico? E ainda, quais são as razões que as tornam especialmente adequada às igrejas?

## ***b) Método***

O trabalho está dividido em 5 partes: uma “Problemata” (aquilo a que se poderia chamar o Capítulo 0 ou Parte 0), três partes onde se expõe o trabalho teórico (I, II e III) e uma última parte (IV), onde se procura confrontar as conclusões teóricas com uma análise de uma série de projectos de arquitectura de igrejas.

O estudo começa por apresentar – na já mencionada “Problemata” – uma série de exemplos, semelhantes à igreja de Foligno. A exposição, sistematização e análise das críticas feitas aos projectos de igrejas que são apresentados nesta “Problemata” permitir-nos-á definir o problema que suscita a própria pergunta a que

esta dissertação se propõe a responder: qual é o papel das imagens sagradas na arquitectura de igrejas?

A primeira parte dedicar-se-á à pergunta "O que é a Architectura?" Este exercício serve, primeiro, para estabelecer uma primeira base sobre a qual vamos construir o nosso raciocínio: visto que existem inúmeras respostas a esta pergunta, importa dar-lhe uma resposta concreta. É a partir de uma definição de *Architectura* que podemos dizer qual é o papel arquitectónico das imagens. Por estas razões, o primeiro capítulo constitui uma síntese do trabalho desenvolvido por Pedro Abreu sobre a ontologia da Architectura, que se centra sobre a experiência do espaço arquitectónico como uma *morada*. A descrição de um espaço assim introduz um elemento essencial à relação do habitante da morada com aqueles que o rodeiam: a *janela*. A janela, descrita e explorada aprofundadamente por Emmanuel Levinas em *Totalidade e Infinito*, é o elemento arquitectónico que será comparado à imagem sagrada no terceiro capítulo.

A segunda parte centra-se sobre a identidade das igrejas. Nela afunilamos o raciocínio estabelecido na primeira parte, definindo o que é uma igreja católica enquanto arquitectura.

As acções das imagens sagradas são discutidas na terceira parte. Aqui, procuraremos comparar a acção das imagens sagradas à acção da *janela* na *morada* de Levinas, explorando o efeito das imagens no espaço em geral, durante a Liturgia e na oração pessoal que tem lugar na igreja.

Por último, devemos ainda confrontar a nossa hipótese – de que as imagens sagradas servem como janelas nas igrejas – com a experiência de vivência em espaços concretos. Por isso, faremos a análise de três tipos de espaços, consoante a apresentação de imagens sagradas ou de janelas (não no sentido de uma abertura que permita a entrada de luz ou de ventilação, mas meramente como um vão que permite olhar para a paisagem que rodeia o edifício): igrejas sem janelas e sem imagens; igrejas sem imagens e com janelas; igrejas com imagens e sem janelas.

### **c) Estado da Arte**

O presente estudo dedica-se ao papel que as imagens sagradas desempenham nas igrejas, focando-se na sua acção no espaço e, mais especificamente, na acção das imagens durante a Liturgia e na oração individual que tem lugar nas igrejas.

As fontes consultadas dividem-se, por isso, em três pontos de vista: a Antropologia (que estuda a relação do Homem com o divino e com as imagens), a Teologia (que nos dá o contexto da fé cristã) e a Architectura (que estuda o espaço).

Os Religious Studies, ramo da Antropologia que se dedica ao estudo da religião e das comunidades formadas pela ideia de um divino (para uma descrição mais completa consultar p.78, "O que são os Religious Studies") têm produzido nos últimos anos alguns trabalhos sobre dois temas particularmente relevantes para a nossa questão: a

relação entre a espiritualidade e a sua expressão material (tratado por Matthew Engelke, em *Material Religion*<sup>9</sup>) e o impacto que as imagens sagradas populares ainda possuem nas comunidades contemporâneas católicas (David Morgan: *Visual Piety*<sup>10</sup> e *The look of the sacred*<sup>11</sup>). O trabalho de Morgan, em particular, estuda o papel que as imagens populares têm na relação entre o observador e o Transcendente através de inúmeras entrevistas. Embora útil, o trabalho de Morgan tende a isolar as imagens sagradas daquela que é a vivência da espiritualidade cristã no seu todo. A celebração dos rituais ou a sua presença no culto não são mencionadas.

As várias obras de teologia consultadas serviram para complementar a abordagem dos *Religious Studies* com uma perspectiva cristã. A tese de doutoramento *Encarnação e Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas*<sup>12</sup>, de Isabel Alçada Cardoso, e as Actas do Concílio do Vaticano II<sup>13</sup> informam-nos da posição oficial da Igreja Católica em relação às imagens sagradas (desde o séc. VIII até agora). O II Concílio de Niceia (discutido na tese de Isabel Alçada Cardoso) estabelece, pela primeira vez, a importância das imagens enquanto ligação que se estabelece entre o observador e o santo ou pessoa representada. As actas do Concílio do Vaticano II expressam a posição actual da Igreja Católica em relação às imagens, ainda que refiram apenas o valor da presença da arte sacra nas igrejas contemporâneas na generalidade. O Concílio define a arte sacra como valiosa, na medida em que é expressão da glória divina (posição com a qual concordamos) mas não chega a aprofundar o papel desta (ou das imagens sagradas, que não são mencionadas especificamente) nos rituais comunitários ou na oração individual.

A bibliografia disponível que lida com a acção das imagens na oração pessoal é mais abundante, ainda que não discorra especificamente sobre a oração que tem lugar nas igrejas. Os *Exercícios Espirituais*<sup>14</sup>, de Santo Inácio de Loyola, exploram o

---

<sup>9</sup> Engelke, Mathew, “Material Religion”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 212.

<sup>10</sup> Morgan, David, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Londres: University of California Press, 1999)

<sup>11</sup> Morgan, David, “The Look of the Sacred”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

<sup>12</sup> Cardoso, Isabel Alçada, “Encarnação e Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas” (Universidade Católica Portuguesa, 2013)

<sup>13</sup> “Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium Sobre a Sagrada Liturgia”, Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano, 1963, nº 10, <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html)> [accessed 25 September 2014]

<sup>14</sup> Sobre os exercícios, consultámos Vaz Pinto, sj, António, *Manual Do Peregrino: Caminhando Com Os Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola* (Braga: Editorial A. O., 2003), e

uso da imaginação com vista ao crescimento espiritual, sendo que, mais tarde, Jerónimo Nadal, sj, propõe uma versão do retiro inaciano com recurso a ilustrações. Em *The Composition of Place: Creating Space for an Encounter*, Nicolas Standaert explora a forma como estes exercícios – em particular, o exercício da *composição do lugar* – podem, através da imagem sagrada, ser uma forma de facilitar a relação pessoal entre Cristo e o exercitante.

Depois, tanto os textos de Von Balthasar (nomeadamente, em *You Have the Words of Eternal Life*<sup>15</sup>, em *New Elucidations*<sup>16</sup> e em *Truth Is Symphonic: Aspects of Christian Pluralism*<sup>17</sup>) como *A Sua Immagine e Somiglianza*<sup>18</sup>, de Christopher Schonborn, exploram dentro do quadro de referências contemporâneo, a estreita relação entre a arte sacra e a espiritualidade cristã, radicadas na Encarnação de Cristo.

Finalmente, o artigo *Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture*, de Phillip Nielsen é particularmente útil, embora não chegue a explorar as potencialidades das imagens a fundo. O artigo constitui uma síntese das opiniões do teólogo alemão no que toca à arquitectura de igrejas. Nele, o autor explora a acção das imagens sagradas no espaço da igreja dentro da dinâmica estabelecida entre dois pólos: *espaçamento e proximidade*, como Von Balthasar os nomeou. Infelizmente, quando se trata de discutir a presença das imagens sagradas dentro da dinâmica do espaçamento e da proximidade a linguagem e os argumentos utilizados são teológicos e não arquitectónicos ou fenomenológicos. Nielsen não chega a descrever o efeito que as imagens têm na vivência da Liturgia ou da oração, fenomenologicamente.

No entanto, três dos autores referidos (Morgan, Schonborn e Standaert) chegam a usar o termo *janela* para descrever a acção da imagem sagrada, ainda que cada um dentro do seu campo de estudos, o que normalmente implica reconhecer que a imagem possui a capacidade de colocar o observador em contacto com uma nova realidade. Cabe-nos a nós explorar as implicações que o uso do termo terá no espaço em que as imagens actuam.

Num artigo chamado *Spiritual but not Religious*<sup>19</sup>, Robert Barron sintetiza o assunto da seguinte maneira:

---

Standart, Nicolas, “The Composition of Place: Creating Space for an Encounter”, *The Way* (Reino Unido, 2007), Way 46/1 edition.

<sup>15</sup> Balthasar, Hans Urs von, “Image-Filled and Imageless Contemplation”, in *You Have the Words of Eternal Life* (San Francisco: Ignatius Press, 1991)

<sup>16</sup> Balthasar, Hans Urs von, “The Worthiness of the Liturgy”, in *New Elucidations* (San Francisco: Ignatius Press, 1986)

<sup>17</sup> Balthasar, Hans Urs von, *Truth Is Symphonic: Aspects of Christian Pluralism* (San Francisco: Ignatius Press, 1987)

<sup>18</sup> Schonborn, Christoph, *A Sua Immagine E Somiglianza* (Torino: Lindau, 2008)

<sup>19</sup>Barron, Robert, “Spiritual but Not Religious | Word on Fire” <<http://www.wordonfire.org/resources/blog/spiritual-but-not-religious/4725/>> [accessed 13 July 2015]

*Os edifícios tornaram-se como caixas, sem adornos, e brancos. Quer seja uma iniciativa dos arquitectos ou não, as obras arquitectónicas contemporâneas tornaram-se telas em branco às quais os visitantes e utilizadores deviam atribuir um significado. Pensavam ter libertado a mente para que esta pudesse ver o espiritual no abstracto (eliminem o crucifixo e que resta ali de religioso ou espiritual?). Porém, penso que, a não ser que nos seja dada alguma direcção (por exemplo, isto é uma igreja, pensa em coisas de igreja) ou algum sinal (por exemplo, um crucifixo) não há significado presente.<sup>20</sup>*

O trabalho desenvolvido tende a confirmar a hipótese colocada de início: as imagens sagradas actuam nas igrejas enquanto *janelas*, na medida em que são elementos que funcionam como aberturas para uma relação com o Transcendente. Esta abertura, no entanto, não é uma fuga para uma realidade desligada do espaço; as imagens sagradas possuem a capacidade de nos abrir os olhos para aquilo que é o significado central do próprio edifício. Por essa razão, as imagens sagradas não só são *janelas*, como são *janelas* particularmente aptas para o espaço das igrejas: elas são sinais concretos que apontam para o Transcendente que, frequentemente, não somos capazes de compreender.

---

<sup>20</sup> "Buildings became box-like, unadorned, and white. Whether or not it was a principle interest of the designers, works of modern architecture became a blank canvas for viewers and users to imbue meaning. The mind was thought to be freed to see the spiritual in the abstract (take away the crucifix and what is religious or spiritual there?). Yet, I think that unless someone is given direction (e.g., this is a church, think church things) or some sign (e.g., the crucifix) there's no meaning present."



## PROBLEMATA





Em Janeiro de 2011, o Cardeal Ravasi – Presidente o Conselho Pontifício para a Cultura – descreveu, numa *lectio magistralis* da Faculdade de Arquitectura da Universidade La Sapienza em Roma, as novas igrejas modernas como lugares “onde nos encontramos perdidos como numa sala de conferências, distraídos como num estádio desportivo, empacotados como num court de ténis, diminuídos como numa casa vulgar e pretensiosa.”<sup>21</sup> As afirmações, que não chegaram a apontar quaisquer casos concretos, foram suficientes para despoletar um conflito sobre o panorama actual das igrejas contemporâneas.

Nas semanas seguintes, os jornais italianos *La Stampa* e *Corriere della Sera* apresentavam, ambos, artigos sobre o tema. Os autores, na maioria arquitectos críticos de arquitectura ou liturgistas, investiam contra projectos de renome internacional: a igreja do Jubileu de Richard Meier, as igrejas em Turim e em Merate de Mario Botta, a igreja em Modena, de Galantino ou a igreja em Foligno, de Massimiliano e Doriana Fuksas.<sup>22</sup> Esta discussão passou depois para a esfera da arquitectura, no site Archdaily (em 2013) e recentemente, deu origem a uma exposição de fotografia de Andrea di Martino<sup>23</sup>, que volta a mergulhar nesta questão.

Mas porque razão eram estes projectos polémicos? A igreja do Jubileu, por exemplo, de Richard Meier, recebeu, na altura da sua inauguração, tremendos elogios por parte da elite internacional arquitectónica. Considerada minimalista<sup>24</sup> pelo seu desenho que se baseia na “composição de elementos básicos”<sup>25</sup> (o conceito-base partiu do “contraste entre o cubo e a esfera”<sup>26</sup>) é “decorada de forma simples”<sup>27</sup>, fazendo um cuidado uso da luz, que produz “efeitos atmosféricos espectaculares”<sup>28</sup>; as paredes

---

<sup>21</sup> “Ravasi came out swinging against those modern churches “in which we find ourselves lost as in a conference hall, distracted as in a sports arena, packed in as at a tennis court, degraded as in a pretentious and vulgar house.” Magister, Sandro, “New Churches. The Vatican Flunks the Italian Bishops”, 2011 <<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1346722?eng=y>> [accessed 3 October 2015].

<sup>22</sup> Consultar anexos.

<sup>23</sup> Moura, Helena Cavendish, “Italy’s New Churches Stir Debate”, CNN.com, 2015 <<http://www.cnn.com/2014/12/21/world/europe/cnnphotos-italy-new-churches/index.html>> [accessed 10 March 2015].

<sup>24</sup> Kable, “Jubilee Church – Italy”, Designbuild-Network.com <<http://www.designbuild-network.com/projects/jubilee-church-rome/>> [accessed 3 October 2015].

<sup>25</sup> Archdaily, “Church of 2000 / Richard Meier & Partners Architects”, ArchDaily <<http://www.archdaily.com/20105/church-of-2000-richard-meier/>> [accessed 11 March 2015]

“The Church of 2000 is conceived as a *composition of basic elements*, clearly referred to the purity of the cube and the sphere, and the in-between spaces and connections.”

<sup>26</sup> Archdaily, “Church of 2000 / Richard Meier & Partners Architects”, op.cit.

<sup>27</sup> Kable, “Jubilee Church – Italy”, op.cit. “The interior is *very simply decorated*, with a single crucifix hanging over the altar.”

<sup>28</sup> Archdaily, “Church of 2000 / Richard Meier & Partners Architects”, op.cit. “On the interior, it is evident the work on natural lighting, which comes through the gaps between the solid

curvas, gesto que marca o projecto, produzem um “sentimento de leveza”<sup>29</sup>. Aliás, até os seus maiores opositores reconheciam que a qualidade arquitectónica do edifício não era a origem do problema<sup>30</sup>. Sandro Magister, que escreveu o artigo “*A Beautiful Church Has Been Raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded, and Mute*”, chegava mesmo a confessar: “a igreja de Meier é formalmente bonita”<sup>31</sup>. O problema, parece, estava para lá do valor estético do edifício: a igreja tinha uma atmosfera “desnudada, estéril, taciturna”<sup>32</sup>, em que “os materiais eram o foco do projecto, em vez da Liturgia”<sup>33</sup>. Segundo as críticas apresentadas, a causa principal do incómodo parecia estar ligada, não a uma característica do projecto, mas a uma *ausência* dentro do espaço celebrativo, nomeadamente, à “*ausência de imagens*”<sup>34</sup> ou de sinais que conferissem ao lugar uma identidade marcadamente católica<sup>35</sup>. Segundo Magister, o espaço era de tal forma estéril

---

elements and brightens the whole space: main source of diffused light is the glass roof between the shells, but in early morning and late afternoon the sunlight penetrates the entrance facade and the altar facade, *giving spectacular atmospheric effects.*”

<sup>29</sup> Archdaily, “Church of 2000 / Richard Meier & Partners Architects”, op.cit. “Approaching the Church by the side-road, first the three enormous shells show their presence. They give a *feeling of lightness...*”

<sup>30</sup> Magister, Sandro, “A Beautiful Church has been raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded and Mute”, 2006 <<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1336735?eng=y>> [accessed 3 November 2015]

<sup>31</sup> Magister, Sandro, “A Beautiful Church has been raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded and Mute”, op.cit. “But it is not, in any case, architectural quality that poses a problem, even if the polemics of great architects against the mediocre folly of so much contemporary church architecture is legitimate. Meier’s church is *formally beautiful.*”

<sup>32</sup> Magister, Sandro, “A Beautiful Church has been raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded and Mute”, op.cit. “But the point is that all of this must be spoken and explained. Because the church is *bare, barren, taciturn*, both inside and outside. It was designed this way, in homage to the absence of images that is the dogma of so much of modern sacred architecture.

<sup>33</sup> Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, 2013 <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/vaticancityandholyysee/10094337/Modern-Catholic-churches-resemble-museums-says-Vatican.html>> [accessed 13 July 2015] “Cardinal Ravasi conceded that one of Rome’s most controversial new churches – Richard Meier’s Jubilee Church, which resembles a yacht with spinnakers hoisted – had won over locals, but complained that *“the building materials were the focus of pre-construction meetings, not the liturgical life.”*”

<sup>34</sup> Magister, Sandro, “A Beautiful Church has been raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded and Mute”, op.cit. “Because the church is bare, barren, taciturn, both inside and outside. It was designed this way, in homage to the *absence of images* that is the dogma of so much of modern sacred architecture.”

<sup>35</sup> Magister, Sandro, “A Beautiful Church has been raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded and Mute”, op. cit., Moura, Helena Cavendish, “Italy’s New Churches Stir Debate”, op. cit., e ainda Cardeal Ravasi, citado por Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, op. cit.

que produzia uma ansiedade “insuportável”<sup>36</sup> no visitante que ali entrava, ansiedade “de querer encher aquele vazio”<sup>37</sup>.

Estas questões repetiam-se nos outros projectos. A igreja del Gesù Redentore (do Jesus Redentor, em português) de Mauro Galantino, em Modena, podia muito bem ser produto de um “trabalho de qualidade arquitectónica inquestionável”<sup>38</sup> mas, segundo o arquitecto Paolo Portoghesi, o espaço minimalista, tão agradável e bem proporcionado<sup>39</sup>, não possuía as características suficientes para criar uma atmosfera que se exige de uma igreja católica. Portoghesi apontava duas características do espaço como, no mínimo, questionáveis: por um lado, a posição invulgar da assembleia em relação ao altar<sup>40</sup> tornava a vivência da liturgia uma experiência “decepcionante”<sup>41</sup>, visto que os crentes eram obrigados a deslocar constantemente o olhar de um lado para o outro, entre o altar e o ambão, estando constantemente sujeitos a desviar o seu foco de concentração e por isso, mais propensos a distrações. Por outro lado, à ausência de iconografia especificamente cristã, que estava reduzida a um crucifixo colocado numa posição pouco confortável para um dos lados da assembleia<sup>42</sup> e a dois outros símbolos abstractos (um jardim de oliveiras e um espelho de água)<sup>43</sup>. Portoghesi perguntava: “Onde estão os santos? Onde estão os sinais que nos ajudam a reconhecer este lugar como uma igreja?”<sup>44</sup> Embora o espaço pudesse ser equilibrado, harmonioso, ou

---

<sup>36</sup> Magister, Sandro, “A Beautiful Church has been raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded and Mute”, op. cit. “These last instances are signs of a desire to *fill up an emptiness* that is felt as *unbearable*.”

<sup>37</sup> Magister, Sandro, “A Beautiful Church has been raised at Tor Tre Teste. But it is Absentminded and Mute”, op. cit.

<sup>38</sup> Portoghesi, Paolo, “To Make These Stones Live, Aesthetics is not Enough”, *L'Osservatore Romano*, 2011. “The Church of Jesus the Redeemer in Modena deserves detailed discussion, both for the undoubted quality of the architectural work and the extremely innovative liturgical arrangement.”

<sup>39</sup> Portoghesi, Paolo, “To Make These Stones Live, Aesthetics is not Enough”, op. cit. “Despite the *pleasant and balanced proportioning* and the sharpness of the design, the space is that of a beautiful meeting room where nothing evokes the transcendence and the path of the pilgrim people traveling toward their refuge.”

<sup>40</sup> Portoghesi, Paolo, “To Make These Stones Live, Aesthetics is not Enough”, op. cit.

<sup>41</sup> Portoghesi, Paolo, “To Make These Stones Live, Aesthetics is not Enough”, op. cit. “However, the impression of one attending Mass is deeply disappointing.”

<sup>42</sup> Portoghesi, Paolo, citado em Magister, Sandro, “New Churches. The Vatican Flunks the Italian Bishops”, 2011 <<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1346722?eng=y>> [accessed 3 October 2015]

<sup>43</sup> Portoghesi, Paolo, “To Make These Stones Live, Aesthetics is not Enough”, op. cit.

<sup>44</sup> Portoghesi, Paolo, “To Make These Stones Live, Aesthetics is not Enough”, op. cit. “Where are the saints, however? Where are the signs that make it recognizable as a church?”



Figura 3 - Planta e Nave central, Igreja del Gesù Redentore, Modena, Mauro Galantino

inovador<sup>45</sup>, qualquer uma destas características não era suficiente para converter uma “bonita sala de conferências”<sup>46</sup> num espaço de uma igreja católica.

O conhecido site de arquitectura Archdaily, num artigo publicado em 2013 partiu em defesa da abordagem destes arquitectos: as igrejas “são, essencialmente, espaços que permitem a contemplação”<sup>47</sup> e por isso, “podem assumir diversas formas”<sup>48</sup>. Por esta razão, as igrejas contemporâneas (e, em particular, as de Meier, de Fuksas ou de Botta, referidas no artigo), possuem uma “abordagem universal à religião”<sup>49</sup>, “sem referência a um credo específico”<sup>50</sup> em que a iconografia cristã não está presente ou surge apenas pontualmente<sup>51</sup> (pelo menos, enquanto comparada com as igrejas tradicionais italianas).<sup>52</sup> Por sua vez, os elementos básicos que constituem a experiência arquitectónica (a luz, o som e o espaço) ganham preponderância no desenho da experiência do projecto. A grande referência, nestes casos, é a capela de Ronchamp, de Le Corbusier, que procura “evocar uma atmosfera religiosa através do uso da forma, do espaço, e da luz”<sup>53</sup>, uma “estética minimalista”<sup>54</sup> que procura, através da luz e de uma

---

<sup>45</sup> Portoghesi, Paolo, citado em Magister, Sandro, “New Churches. The Vatican Flunks the Italian Bishops”, op. cit.

<sup>46</sup> Portoghesi, Paolo, “To Make These Stones Live, Aesthetics is not Enough”, op. cit. “...the space is that of a beautiful meeting room...”

<sup>47</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design” <<http://www.archdaily.com/385013/the-traditional-versus-the-modern-in-church-design/>> [accessed 13 July 2015]. “Places of worship can take many forms. Essentially, they are spaces that *allow for contemplation*, reflection and meditation.”

<sup>48</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design”, op. cit. “Places of worship can take many forms.”

<sup>49</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design”, op. cit. “The work we are looking at today has attributes of a *universal approach to religion*.”

<sup>50</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design”, op. cit. “The modernist aesthetic permeated Corbusier’s take on religious architecture and it seems that contemporary architects have followed in these footsteps, breaking from tradition to create a religious experience based on meditation and contemplation, *regardless of creed*.”

<sup>51</sup> Moura, Helena Cavendish, “Italy’s New Churches Stir Debate”, op. cit.

<sup>52</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design”, op. cit. “The iconography is frequently maintained, but is less emphatic when compared to the altar of a traditional Catholic Church in Rome, for example.”

<sup>53</sup> El-Shorbagy, Abdel-moniem, “Two Controversial Churches in the Context of Twentieth Century Modernism”, 2011 <<https://architecture.knoji.com/two-controversial-churches-in-the-context-of-twentieth-century-modernism/>> [accessed 3 December 2015] “In his Modern Architecture since 1900, William Curtis believed that at Ronchamp, Le Corbusier “sought to evoke religious emotions through the play of form, space, and light, and without recourse to any obvious church typology”.

<sup>54</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design”, op. cit. “Its essential character, dictated by a *reductive aesthetic* that stepped away from the traditional

“cuidada colocação dos cheios e dos vazios”<sup>55</sup> produzir um espaço “puramente meditativo”<sup>56</sup>.

Mais tarde, durante a Bienal de Veneza de 2013, o Cardeal Ravasi voltou a abordar o tema, mas desta vez apontou para o que podia ser a raiz da questão: “a integração entre o arquitecto e as comunidades paroquianas tem sido, algumas vezes, negativa”, disse o Cardeal, “às vezes corre mal”<sup>57</sup>. Mas Ravasi apontava ainda:

*O problema é que no Catolicismo, ao contrário do Protestantismo, coisas como o altar ou as imagens são essenciais, enquanto que os arquitectos tendem a focar-se no espaço, linhas, luz e som.*<sup>58</sup>

Este fosso existente entre aquilo que os arquitectos consideram ser um espaço espiritual de qualidade e o que os católicos procuram numa igreja católica foi já apontado noutras ocasiões como problemático<sup>59</sup>. Desde que os arquitectos sentiram a necessidade de encontrar um novo modelo de igrejas, de expressão contemporânea, que se discute qual deve ser o grau de inovação que estes edifícios podem sofrer sem perderem aquilo que lhes é essencial. Esta questão é particularmente sensível porque falamos de edifícios – as igrejas católicas – cuja tipologia teve uma evolução lenta e gradual durante séculos. Mario Botta referia-se ao desafio de procurar uma nova expressão para as igrejas modernas como uma espécie de luta, afirmando numa entrevista online:

*Construir uma igreja nos dias de hoje é confrontar-me com uma história milenar e, quer queira quer não, encontro-me frequentemente a batalhar com as questões históricas*<sup>60</sup>.

Di Martino que, como já referimos, criou uma exposição de fotografia sobre as novas igrejas contemporâneas, acrescentava: “Eu sei que não se pode construir uma igreja barroca hoje, mas existe definitivamente uma falta de ligação entre a população [que frequenta estes espaços] e as ideias dos arquitectos”, continuando ainda, “A grande questão é que estamos à procura de um modelo que possa representar a nossa época. E ainda não encontramos um.”<sup>61</sup>

---

extravagant detail and ornate religious figures of the traditional churches of the time, is that of a pure meditative space.”

<sup>55</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design”, op. cit.

<sup>56</sup> Vinnitskaya, Irina, “The Traditional versus the Modern in Church Design”, op. cit.

<sup>57</sup> Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, op. cit.

<sup>58</sup> Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, op. cit.

<sup>59</sup> Moura, Helena Cavendish, “Italy’s New Churches Stir Debate”, op. cit.

<sup>60</sup> Moura, Helena Cavendish, “Italy’s New Churches Stir Debate”, op. cit.

<sup>61</sup> Moura, Helena Cavendish, “Italy’s New Churches Stir Debate”, op. cit.

Este cenário, ainda nebuloso, permite, contudo, que se observem já alguns problemas recorrentes, dos quais podemos já tirar algumas conclusões.

A primeira, que existe ainda uma falta de consenso entre aquilo que os arquitectos acreditam que uma igreja deve ser, e aquilo que a Igreja Católica procura de um espaço deste género (sendo que o problema é também sentido pelas comunidades que frequentam habitualmente estes lugares).

Por outro lado, reconhece-se que este problema não está propriamente na falta de qualidade do desenho arquitectónico destes projectos – o problema está antes numa certa desadequação do desenho ao que tem lugar numa igreja,<sup>62</sup> resultando numa atmosfera que é, digamos, insuficiente, ainda que a intenção de criar um espaço despojado seja um dos propósitos iniciais do projecto. Ou seja, o edifício possuirá concerteza qualidade arquitectónica (apesar de os próprios arquitectos não estarem ainda de acordo em relação ao que é *boa arquitectura*, como veremos mais adiante) mas não se pode considerar, ainda, que seja uma igreja. É outra coisa, que não sabemos bem concretizar, mas não chega a cumprir aquilo que se pede de uma igreja de culto católico.

Podemos ainda avançar, pelas críticas apontadas aos projectos, que parte desse problema está numa vontade dos arquitectos em desenhar um espaço contemplativo, sem credo específico, que se distancia de uma identidade assumidamente católica e que se traduz num uso reduzido de iconografia cristã.

Os artigos apresentados acima levam-nos ainda a concluir que este problema é próprio das igrejas contemporâneas. As igrejas tradicionais, que têm estes elementos específicos do Catolicismo de que falava o Cardeal Ravasi<sup>63</sup> – o altar, o sacrário, as imagens dos santos, parecem ter esta questão resolvida, embora pareça existir um certo preconceito dos arquitectos em relação à sua decoração profusa, ou, pelo menos, um certa incompreensão do papel que estes objectos desempenham dentro do espaço de uma igreja. Afinal, os projectos apresentados acima contrastam com as igrejas tradicionais, acima de tudo, pelo seu desenho “minimalista”, “limpo” e “abstracto”.<sup>64</sup>

Surgem-nos, no entanto algumas questões, às quais não podemos ainda contrapor uma resposta satisfatória. São elas:

1) A quem cabe encontrar uma resposta para o problema das igrejas contemporâneas? Se é verdade que as igrejas contemporâneas possuem um desenho arquitectónico de qualidade (como já dissemos antes, esta expressão deve ainda ser

---

<sup>62</sup> Abreu, Pedro Marques, “Curso de Especialização em Arquitectura de Igrejas (III Edição)”, pp.8-9.<[http://posgraduacao.fa.ulisboa.pt/images/brochuras2013\\_cursos\\_avancados/arq\\_igrejas.pdf](http://posgraduacao.fa.ulisboa.pt/images/brochuras2013_cursos_avancados/arq_igrejas.pdf)> [accessed 15 July 2014]

<sup>63</sup> Cardeal Ravasi, citado por Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, op. cit.

<sup>64</sup> Kable, “Jubilee Church - Italy” <<http://www.designbuild-network.com/projects/jubilee-church-rome/>> [accessed 3 October 2015]

explorada), o problema que os espaços apresentam parece estar, ainda assim, na correspondência da *forma* da igreja àquilo que a igreja é: ao seu *tema*, para recorrer a um termo de Sandro Benedetti,<sup>65</sup> aquilo que a igreja *quer ser*, parafraseando Louis Kahn.<sup>66</sup> Deve este problema ser respondido pelos arquitectos, ou é da responsabilidade de outros agentes?

2) Se o problema for, de facto, responsabilidade dos arquitectos (ainda que formados e educados em parte pelos seus donos de obra), então devemos concluir que a definição contemporânea de arquitectura está, de certa forma, incompleta – porque os edifícios aqui discutidos são considerados como objectos de qualidade pelos críticos da especialidade. Então, a definição vigente de arquitectura – segundo a qual estes edifícios são exemplares – não abrange ainda uma característica-chave que resolva este problema da identidade do espaço – do seu *tema*<sup>67</sup>. No caso de o problema dever ser

---

<sup>65</sup> Benedetti, Sandro, “A Arquitectura Sacra Hoje: Acontecimento E Projecto”, in *Novas Igrejas de Vários Tempos: Actas do Colóquio sobre Arquitectura e Arte Sacra* (presented at the Novas Igrejas de Vários Tempos, Lisboa: Rei dos Livros, 1996), p.96. “A reflexão de Louis Kahn chamou a atenção para o facto de o tema arquitectónico possuir qualidades potenciais, que se devem procurar e com as quais se deve valorizar o processo projectual. Kahn fala das Instituições, colocando o acento no modo como o Formar se deve abordar, compreender as suas características constitutivas e perceber as dimensões ontológicas onde fazer emergir as qualidades da Forma. Esta, através do exercício do design, pode depois modular-se e concretizar-se na Construção.”

<sup>66</sup> Kahn, cit. Abreu, Pedro Marques, “Palácios da Memória II: A Revelação da Arquitectura” (Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, 2007), p.172. “I believe that man must realize something before he as the stimulation within him self to design something. I believe that there are many in our profession who rely entirely upon the actual design and very little on the way of thought as to what a thing wants to be, before they try to develop the design – the solution of the problem.”

<sup>67</sup> A noção de *instituições humanas* de Kahn, que o arquitecto considera que constitui a identidade dos edifícios, deve vir antes da preocupação em cumprir um determinado programa funcional ou atribuir uma forma específica ao edifício: “If you were to consider the making of a city you would have to consider the organization of institutions. But you have to review those institutions and really know what institutions are. The institution of learning must have in its mind – must have in its sense – the realm of spaces which you feel is sympathetic to learning. [...] So, therefore, you may go into space, which may be a Pantheon like space. You would name it absolutely nothing – it would just be a good place to arrive in which you say “school” – from which may come other spaces: small or large, some with light above, some with light below, some big spaces made for many people, some small spaces for a few people, some small spaces for many people and some big spaces for only a few people, some seminal spaces, some to meet I other ways, never naming any more of them either “classroom” or “auditorium” or “seminal” or anything, just realizing that there is a sense to the realm of spaces where is good to learn. That is all you have to know. The program is nothing... [...] Every space must have its own definition for what it does, and from that will grow the exterior, the interior, the feeling of spaces, the feeling of arrival... [...] The realization of what is an auditorium is absolutely beyond the problem of whether it is in Sudan, or in Rio de Janeiro. Therefore, your getting the essence of



resolvido pelos arquitectos, o problema de que falamos é um problema que pertence, inevitavelmente, à Arquitectura, e não só especificamente à arquitectura de igrejas – apesar de, por alguma razão específica das igrejas católicas, este problema ser particularmente evidente no caso das igrejas.

Se a definição actual de Arquitectura está incompleta – porque não contempla ainda algum elemento essencial à construção de um espaço – então, em primeiro lugar, devemos reavaliar a definição do que a Arquitectura é. O que nos leva à necessidade de repensar a resposta que damos, normalmente, à pergunta “O que é a Arquitectura?”

3) Os casos acima apresentados permitem-nos perceber, também, que não existe ainda um consenso entre arquitectos e liturgistas sobre o que é, exactamente, uma igreja. Este desentendimento tem vindo a produzir objectos que, não cumprindo a sua vocação como igrejas, não são ainda *arquitectura* – ou seja, o edifício pode ser uma construção que abriga o equipamento necessário à realização da celebração litúrgica; mas o espaço não é ainda capaz de criar uma atmosfera propícia à vivência do que tem lugar numa igreja. Coloca-se, então, a dúvida: poderão existir igrejas que não são arquitectura?

4) Por último, a ausência de alguns elementos dentro do espaço das igrejas católicas parece ter um peso importante na construção desta atmosfera de que falam os críticos. Estes elementos, já referidos anteriormente pelo Cardeal Ravasi, são elementos que conferem ao espaço uma identidade marcadamente católica, como o altar, o sacrário e, principalmente, as *imagens sagradas*. Estas últimas têm marcado os projectos contemporâneos, pela sua *ausência* ou uso mínimo – e por isso, cria-se a hipótese de que possam estar ligadas à raiz deste problema. Então, o último conjunto de perguntas a que devemos responder é: “Podem as imagens sagradas estar ligadas ao problema da arquitectura de igrejas contemporânea?” e, se a resposta a esta pergunta for afirmativa (confirmando que estes elementos desempenham um papel arquitectónico), “Que função arquitectónica possuem as imagens sagradas?”

Este último problema apontado pelo Cardeal Ravasi – o da ausência de alguns elementos tradicionais cristãos – implica dois tipos de objectos, cada um com importâncias diferentes no espaço litúrgico. Uns são os objectos que participam directamente no ritual litúrgico, como o altar, o ambão ou a presidência. O segundo tipo – as imagens sagradas – são elementos sem um papel específico na Liturgia. Poderíamos até dizer que não fazem parte da lista de requisitos mínimos que se exige de uma igreja, visto que se pode celebrar qualquer ritual sagrado católico sem elas.

---

what you are trying to do in creating what it wants to be, should be the first concern –should be the first act – of an architect [...]” (Louis Kahn – «Talk at the conclusion of the Otterlo Congress (1959) in Robert Twombly (edited by) – Louis Kahn - Essential Texts. New York, London: W.W. Norton, 2003; pp. 37-38, 39, 40, 41-42, 44, 48, 55 – sublinhados nossos). Cit. Abreu, Pedro Marques, “Palácios da Memória II: A Revelação da Arquitectura”, op. cit.

Contudo, as afirmações do Cardeal Ravasi – e os problemas registados nos outros casos apresentados – parecem indicar que as imagens contribuem de forma significativa para o *espaço das igrejas*, ainda que de forma indirecta - como já dissemos antes, este problema pode traduzir-se num *problema de arquitectura*. Por esta razão, e de forma a delimitar o campo de questões abordadas, dedicaremos esta dissertação ao impacto que as imagens sagradas – ou a sua ausência – provocam na atmosfera vivida dentro de uma igreja, ainda que tenhamos presente que este possa não ser a questão principal a discutir no que toca à arquitectura de igrejas contemporânea.

Se for possível dar uma resposta afirmativa às perguntas apresentadas acima, então torna-se possível estabelecer o seguinte raciocínio: em primeiro lugar, que *as igrejas precisam de imagens*, na medida em que, sem estes elementos, apresentam ainda um problema na vivência do espaço; em segundo lugar, que as igrejas precisam de imagens *para resolver um problema na sua atmosfera* – um problema do campo da *arquitectura*. Logicamente, a conclusão que podemos retirar é que a arquitectura, (e a arquitectura de igrejas em particular) *precisa de imagens*.

O raciocínio desenvolvido, se for confirmado no final desta tese, levar-nos-á a formular a seguinte hipótese: *as imagens pertencem à arquitectura, e por consequência, à arquitectura de igrejas*.

Falta ainda determinar que papel específico possuem as imagens na arquitectura. De resto, o raciocínio desenvolvido até agora não permite ainda avançar que tipo de função específica têm estes elementos. A segunda pergunta (*O que é a Arquitectura?*), é de tal forma abrangente que nos iremos apoiar na investigação já desenvolvida por Pedro Abreu (que, por sua vez, recorre a Heidegger, Eliade, Levinas e Ruskin como principais fontes).

Sendo que a acção que melhor caracteriza a Arquitectura é o *habitar*<sup>68</sup>, podemos considerar que o edifício que nasce dessa acção, a *casa*, constitui o *paradigma*<sup>69</sup> da Arquitectura. A casa é, segundo Levinas, a *condição necessária* para a vida humana<sup>70</sup>:

---

<sup>68</sup> Abreu, Pedro Marques, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, *Arq.urb.*, 10 (2013), p.134, Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento E Morada - Investigação do Pensamento de Ruskin sobre o Património”, *Artitextos*, 2007, p.12.

<sup>69</sup> “A presença acessível do lugar ou objeto que permite a habitação – de que o paradigma é a *morada* (porquanto é dela que nasce a significação de habitação) – é a condição *sine qua non* para a existência humana.” Abreu, Pedro Marques, “Palácios Da Memória II: A Revelação da Arquitectura”, op. cit., pp.181-182

<sup>70</sup> “O papel privilegiado da casa não consiste em ser o fim da actividade humana mas em ser a sua condição e, nesse sentido, o seu começo.” Levinas, Emmanuel, *Totalidade E Infinito* (Lisboa: Edições 70, 1988), p.135-136.

sem ela, o Homem não possui um *porto de abrigo*<sup>71</sup> para “ser ele mesmo”<sup>72</sup>. Esta análise contempla ainda um elemento-chave que permite que, a partir da morada, o Homem possa entrar em relação com tudo aquilo que o transcende: a *janela*. É a *janela* que possibilita ao Homem que estabeleça relações verdadeiras, porque feitas a partir de um referencial seguro, com aquilo que não domina mas que, ainda assim, deseja conhecer. Abordaremos estes conceitos com mais detalhe no próximo capítulo.

Esta investigação, e em particular, o papel fulcral que Levinas concede à *janela*, conduzir-nos-ão à pergunta – *De que forma actuam as imagens nas igrejas?* – e, consequentemente, à apresentação de uma segunda hipótese: as imagens, nas igrejas, têm a mesma função arquitectónica que a *janela* de Levinas.

Esta é uma afirmação que não podemos ainda explicar, mas que deve ser já apresentada de forma a delinearmos o percurso que será tomado na segunda parte deste trabalho. Esta hipótese levanta, por si, outro conjunto de perguntas que devem ser igualmente exploradas:

- A acção das imagens é equiparável à acção das janelas na Arquitectura? De que forma se diferenciam umas das outras?
- Existe valor acrescido na acção das imagens nas igrejas em relação às janelas?

Através da resposta a estas perguntas, poderemos confirmar se a nossa hipótese inicial – que as imagens são um elemento essencial à arquitectura, e à arquitectura de igrejas em particular – se sustenta.

O trabalho desenvolvido até este ponto terá sido maioritariamente de carácter teórico, tendo em conta que se apoia nas afirmações de outros autores. Por esta razão, será talvez oportuno desenvolver ainda uma análise de alguns casos práticos da arquitectura de igrejas contemporânea, segundo três categorias: igrejas sem janelas e sem imagens; igrejas com janelas e sem imagens, igrejas com imagens sem janelas, de forma a verificar a veracidade da nossa hipótese.

---

<sup>71</sup> “A morada realiza duas funções existenciais primordiais: por um lado ela acolhe o Eu, por outro lança-o para o mundo; ela actua sucessivamente como *porto de abrigo* e trampolim.” [sublinhado nosso]. Abreu, Pedro Marques, “Palácios da Memória II: A Revelação da Arquitectura”, op. cit., p182.

<sup>72</sup> Abreu, Pedro Marques, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, *Arq.urb*, 10 (2013), p.134, Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento E Morada - Investigação do Pensamento de Ruskin sobre o Património”, op. cit., p.139.



Primeira Parte:

---

O QUE É A ARQUITECTURA?



Dedicar-nos-emos, de seguida, a procurar responder à pergunta “O que é a Architectura?” A resposta a esta pergunta é imprescindível para definirmos aquilo que entendemos por arquitectura de forma concreta, mas principalmente, para aferir se podemos considerar que as imagens sagradas são de facto um elemento arquitectónico com um efeito positivo no espaço.

A pergunta colocada, no entanto, é de tal forma abrangente que corremos o risco de nos perdermos em divagações antes de sequer entrarmos naquele que é o tema principal desta tese. O texto sobre a identidade da Architectura que aqui apresentamos não pretende por isso ser mais do que uma preparação para a questão que aqui é o foco das nossas preocupações – as imagens nas igrejas – preparação essa que se faz através de uma síntese dos vários textos, já desenvolvidos sobre este tema, da autoria de Pedro Abreu. Seguiremos aqui os seguintes textos: *Eupalinos Revisitado*<sup>73</sup>, *Vitruvian Crisis*<sup>74</sup>, *Arquitectura: Monumento e Morada*<sup>75</sup>, *Palácios da Memória*<sup>76</sup> e *Verònique, ou a redenção pelas imagens*<sup>77</sup>.

## 1. Definições correntes de Architectura

O que é a Architectura, afinal?

Uns colocam a Architectura no campo da Arte. Outros pelo contrário, colocam-na no campo da técnica, visto que um edifício deve responder a um programa funcional e apresentar uma determinada estabilidade e resistência estrutural para que possa funcionar.<sup>78</sup> Encontramos ainda outras definições que escapam a estas categorias, classificando a Architectura como “a mais alta expressão da cultura humana”<sup>79</sup>, um dos sinais que distinguem a Humanidade dos animais.

---

<sup>73</sup> Abreu, Pedro Marques, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Architectura”, *Arq.urb.*, 10 (2013), 118–41.

<sup>74</sup> Abreu, Pedro Marques, “The Vitruvian Crisis: On Aesthetical Appraisal of Architecture”, *Artitextos*, 2008 <<http://home.fa.ulisboa.pt/~almendra/The-Vitruvian-Crisis-IEAE.pdf>> [accessed 13 January 2015]

<sup>75</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada - Investigação do Pensamento de Ruskin sobre o Património”, *Artitextos*, 2007, 11–20.

<sup>76</sup> Abreu, Pedro Marques, “Palácios da Memória II: A Revelação da Architectura” (Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, 2007)

<sup>77</sup> Abreu, Pedro Marques, and Maria Teresa Costa, “Vèronique, ou a redenção pelas imagens” (Lisboa, 2014)

<sup>78</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Architectura”, op. cit., pp. 120-122, e do mesmo autor, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.1.

<sup>79</sup> Abreu, referência indirecta aos trabalhos de Ruskin e Broch.

Le Corbusier, por exemplo, considera que a Arquitectura consiste no “jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes sob a luz”<sup>80</sup>. Hannes Meier, pelo contrário, apresenta uma visão funcionalista, quando considera que “o diagrama funcional e o programa económico são os princípios determinantes do projecto de um edifício.”<sup>81</sup>

Se estes dois autores se concentram nos aspectos formais ou funcionais, existem ainda aqueles que apontam para outros valores como o centro da identidade da Arquitectura. Frank Lloyd Wright, por sua vez, encara a Arquitectura como uma das verdadeiras expressões da humanidade, porquanto distingue os homens dos animais, visto que estes foram capazes de deixar de fazer meras construções e passaram a exprimir-se através da Arquitectura.<sup>82</sup>

O problema aqui subjacente é que ainda não se ensina aos futuros arquitectos uma definição que clarifique aquilo que a Arquitectura tem de único.<sup>83</sup>

Repare-se: a definição de Le Corbusier não distingue a Arquitectura da Escultura, visto que se considera que o exercício da Arquitectura é definido como um exercício de composição de volumes. Mesmo que, como ressalva, se considerasse o espaço interior como o ponto essencial, ainda assim não seria diferente das modernas “instalações”<sup>84</sup> E se considerarmos as obras que se enquadram dentro do movimento artístico Land Art, verificaremos – falando estritamente em termos da extensão de ocupação do território – que as dimensões de que falamos são tão grandes ou maiores que um edifício.

Nesse sentido, também a definição de Frank Lloyd Wright é insuficiente: tanto a Land Art como a Arquitectura são formas de construir sobre o território, o que significa que, ainda que a definição de Wright considere a Arquitectura

---

<sup>80</sup> Le Corbusier, apud Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.120.

<sup>81</sup> Hannes Meier, apud Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.1.

<sup>82</sup> Wright, apud Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.1: «The land is the simplest form of architecture. Building upon land is natural to man as to other animals [...]. Insofar as he was more than an animal his buildings became what we call architecture.»

<sup>83</sup> Christopher Alexander conta-nos um episódio preocupante, que demonstra que o problema começa nas universidades: I will tell you a funny story: “I was on an accreditation board for the Department of Architecture [of some University] about 20 years ago. I was one of those horrible people who come around and say “Your school is/isn”t adequate to teach architecture.” There were about five or six of us and we went there for three days and we talked to lots of students, we talked to faculty, you know what I”m talking about [...]. I only did one thing, I thought “OK, I”m going to ask the students the following question”. I met a lot of students and to every student I met I said “Do you know the difference between a good building and a bad one?” Everybody said “No” – every single student. I went on like that for three days.” – Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.118.

<sup>84</sup> Abreu e Costa, “Véronique”, op. cit., p.3.



como um sinal distintivo entre a humanidade e os restantes seres vivos, ainda não foi apresentada uma característica que constitua a sua identidade.

A definição de Hannes Meier (que considera a função e o programa como as prioridades do projecto arquitectónico<sup>85</sup>), por sua vez, não consegue diferenciar a Arquitectura da Engenharia. A Engenharia também tem a finalidade de encontrar a melhor disposição espacial para as funções de um edifício – não são esses os requisitos se um projecto de uma fábrica, mesmo quando são considerados aspectos ergonómicos<sup>86</sup>?

Além disso, os arquitectos têm já bem presente que o cumprimento perfeito do programa funcional não é, de todo, garante de verdadeira arquitectura. Podemos ler, em *Eupalinos Revisitado*:

*“A. V. [Arquitecto Velho] – Mas, oh Sócrates, tu não achas que decisões de projecto tomadas em função da mais correcta execução do programa, privilegiando o carácter racional da arquitectura, geram a melhor arquitectura?!”*

*Sócrates – Poderás dizer-me tu se assim é. Quando conseguiste a mais completa observância do programa, quando tudo está onde deve estar e todas as tarefas previstas podem ser executadas na perfeição, esse edifício, assim feito, canta?!”<sup>87</sup>*

*A. J. [Arquitecto Jovem] – Pois claro que não canta! Não canta nem fala! Não é arquitectura, é só uma construção, sem valor de arte. Quando as tarefas que levaram à construção desse edifício mudarem – ou porque evoluíram e se transformaram, ou porque simplesmente acabaram – o edifício morrerá, será substituído, sem que ninguém sinta especial mágoa por isso. O que prova que não era arquitectura, porque a arquitectura, todos o percebem, é imortal.”<sup>88</sup>*

Se repararmos nas grandes obras arquitectónicas que sobreviveram, concluiremos que, na maioria dos casos, os edifícios não foram destruídos mesmo

---

<sup>85</sup> Ver nota de rodapé nº81, p.37.

<sup>86</sup> Abreu e Costa, “Véronique”, op. cit., p.3.

<sup>87</sup> Os “edifícios que cantam” são uma referência ao texto de Valéry, *Eupalinos ou l’architecture*, apud Abreu, Pedro Marques, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, *Arq.urb*, 10 (2013), 120: “Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l’architecture), n’as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d’entre les édifices dont elle est peuplée. Les uns sont muets, les autres parlent, et d’autres enfin, *qui sont les plus rares, chantent?* – Ce n’est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence.”

<sup>88</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.125.

quando o programa funcional que inicialmente abrigavam deixou de fazer sentido e foi substituído por outro – a prova de que a verdadeira arquitectura tem pouco a ver com a função: enquanto estes programas se tornaram obsoletos, os edifícios continuaram a ser significativos.<sup>89</sup>

Se, por outro lado, se tentar pensar na Arquitectura como o exercício que combina estas duas dimensões – a forma e a função – não encontraremos qualquer diferença entre o arquitecto e o designer. O *design* consiste em pegar numa ferramenta – que possui uma finalidade meramente prática – e redesenhá-la de forma lhe dar uma forma apelativa.<sup>90</sup>

Confundir a Arquitectura com um exercício deste género implica que a Arquitectura terá como *finalidade* a produção de bens de consumo. Não negamos que esta deve ser uma preocupação do arquitecto – no sentido em que esta deve criar espaços *para* os Homens – mas se o processo do projecto tiver como únicos objectivos a “inovação da função” ou o “inédito da forma”, estamos a falar de objectos cujo valor está limitado no tempo, e que rapidamente serão ultrapassados por outros, mais inovadores (quando sabemos que a verdadeira Arquitectura, pelo contrário, possui uma permanência no tempo)<sup>91</sup> Depois, implica também que o trabalho do arquitecto poderia facilmente ser substituído por equipas compostas por engenheiros e escultores, que trabalhariam, alternadamente, na organização do espaço e na qualidade estética do edifício, até determinarem a sua forma final.<sup>92</sup> O projecto arquitectónico deve englobar

---

<sup>89</sup> “Aquilo a que se chama monumento ou património arquitectónico – vetustos edifícios, cuja tarefa para que foram feitos se perdeu no tempo (ou em cuja eficiência na prestação dessa tarefa foram ultrapassados) e que, não obstante essas vicissitudes, mantêm ou incrementaram a sua atractividade – esses edifícios continuam hoje a ser considerados arquitectura, e, para muitos, mesmo paradigma de arquitectura.” Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.128.

<sup>90</sup> “Não é o designer aquele que dota o objecto de uso prático de qualidade estética...?” Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.127.

<sup>91</sup> “...e, se se concebesse a Arquitectura como síntese das duas finalidades anteriormente descritas [forma e função], ela também não se diferenciaria daquilo a que se chama design, onde a uma ferramenta se dá uma capa que a torna esteticamente mais apelativa, sem se lhe conceder a permanência no mundo que ultrapassa a mera utilidade prática, sempre provisória, dos objectos-instrumento, permanência que é característica da obra de arquitectura.” Abreu e Costa, “Véronique”, op. cit., p.4.

<sup>92</sup> “A. V. – “De uma forma determinada pelo programa, pela função – é isso que queres dizer...? Sócrates – Não exactamente. Não se trata aqui de conciliar as vossas duas posições. Não se trata de somar na arquitectura duas preocupações: com a estética e com aquilo que denominam “função”. Tal estratégia não conferiria identidade à arquitectura. Ela poderia continuar a ser projectada primeiro por um engenheiro – ou por alguém que se ocupasse do programa funcional (resolvendo o problema por meio de estratégias matemáticas, eventualmente: organigramas, teoria de grafos) – e depois por um artista – ou alguém que se ocupasse dos aspectos estéticos –, que lhe acrescentaria uma capa apelativa; ou vice-versa, primeiro pelo artista, que a dotaria de um

todas estas preocupações, mas deve ser trabalhado como um *todo*, porque senão não será *uno*. E não sendo uno não será arte, perdendo a mais-valia que distingue a arquitectura da construção.

Se dissermos que a Arquitectura tem por objectivo a produção de *meras ferramentas* belas estaremos a contradizer o sentimento já vivido por todos quando estamos diante de uma verdadeira peça de Arquitectura. A Arquitectura responde a “uma necessidade antropológica profunda”<sup>93</sup> – diz Pedro Abreu – “porque é participante essencial e insubstituível na vida da consciência humana, pessoal ou social”<sup>94</sup> (noções que abordaremos mais à frente).

Todas estas definições são ainda insuficientes, porque se concentram em aspectos que, ainda que sejam importantes à construção de um edifício, são apenas aspectos particulares daquilo que é a Arquitectura.

#### ***a) A experiência da verdadeira Arquitectura***

A falta de uma descrição completa da Arquitectura, que a especifique e que aponte aquilo que esta possui, que a distinga das suas áreas vizinhas comporta sérias consequências<sup>95</sup>. Visto que a Arquitectura constitui o cenário de fundo onde a Humanidade vive o seu quotidiano, esta questão não deveria ser encarado como um problema entregue exclusivamente aos teóricos<sup>96</sup> - precisamos de saber o que é a Arquitectura para clarificar a missão dos arquitectos e para que as pessoas possam fazer escolhas conscientes no momento em que escolhem um edifício em detrimento de outro.<sup>97</sup>

---

invólucro apelativo, ao qual teria que se sujeitar o engenheiro, que lhe inscreveria os mecanismos indispensáveis ao cumprimento da finalidade técnica que lhe tinham atribuído. Assim continuaria a não haver essência arquitectónica e continuaria a não se manifestar nem a se corresponder à necessidade arquitectónica. (Notai que, hoje em dia, alguma pretensa arquitectura é assim congeminaada, mas sem resultados satisfatórios. Por exemplo certas fábricas têm a disposição das várias tarefas que se desenvolverão no seu interior desenhada por um engenheiro, e o embrulho por um arquitecto. O resultado não é um edifício que canta.)” Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.126.

<sup>93</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.133.

<sup>94</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.10.

<sup>95</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.1.

<sup>96</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.121. – “A.V. - Não leves a mal, oh Sócrates, mas parece-me que esta questão da identidade da arquitectura só te preocupará a ti ou a teóricos como tu.

Sócrates – Não sei se posso concordar como o que dizes. Creio que a minha atenção por este assunto não advém de eu ser filósofo.”

<sup>97</sup> “Sócrates – Permite-me notar que esta é uma material fundamental, porque é o critério segundo o qual vós realizais a selecção das ideias que irá determinar a natureza da obra, a sua

Não podemos, infelizmente, apresentar um conjunto de valores quantificáveis, objectivos, que possam confirmar se estamos diante de uma obra prima architectónica:<sup>98</sup> um determinado pé-direito, um índice mínimo de humidade do ar, um valor máximo de reflexão de luz nas superfícies usadas... Será difícil (senão impossível) apresentar uma definição objectiva que confirme ou invalide uma obra architectónica enquanto tal.

No entanto, alguns edifícios – não muitos – tendem a provocar uma experiência tal que nos asseguram (mais do que qualquer definição de enciclopédia) que o edifício diante de nós não é só uma mera construção. Mas esta experiência particular, de carácter subjectivo e imensurável, torna difícil que se faça uma eleição clara daquilo que é a verdadeira arquitectura, a tal ponto que, nos casos mais infelizes, só somos capazes de reconhecer o valor de determinado edifício depois do seu desaparecimento e, quando por alguma razão foi demolido ou alterado para lá da possibilidade do seu reconhecimento, provoca uma espécie de saudade, um vazio emocional ou falha que não pode ser simplesmente compensada por uma nova construção<sup>99</sup>. Estes edifícios são, por assim dizer, *insubstituíveis*.

Se, no entanto, sobreviverem ao tempo – e, muitas vezes, a sociedade civil, reconhecendo-lhes valor, luta pela sua preservação<sup>100</sup> - tornar-se-ão parte do nosso

---

identidade. Se a decisão que tomardes não for em função daquilo que é essencial na arquitectura, dificilmente a resultante se poderá chamar arquitectura. Não é indiferente para a identidade da obra, ou sequer secundário, a razão pela qual se selecciona um esquiço (não é assim que lhes chamais?!) em vez de outro. Essa razão, clara ou obscura, é o fito que guia o vosso projecto, e que, no seu desenvolvimento, pelas próprias características do processo, tenderá a evidenciar-se. Se alguma ideia vierdes a realizar na passagem do projecto à obra, é essa que presidiu às vossas decisões. Se essa ideia não for intrinsecamente arquitectura a obra não poderá ser arquitectura. Pode ser que isso não vos importe muito, mas parece-me que as consequências são graves: é que assim a vossa profissão perderá razão de ser.” Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., pp.123-124, e: “Architecture belongs to our daily life: we cannot live without it. Therefore, it would be useful for the common citizen and the architect to know “what architecture is”, so the former could make more conscious choices, and the latter could do it better.” Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.2.

<sup>98</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., pp.2-3.

<sup>99</sup> “Sadly, because the quality that makes architecture is not an objective one (in the sense it cannot be identified by a machine or an animal), but depends on a particular subjective experience, sometimes it is very difficult to know what architecture is and is not (like in the antiques case) and we will know that such a building, square or garden was a piece of architecture only after it has gone – by the longing caused by its disappearance.” Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p. 5.

<sup>100</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., pp.128-129 – “Sócrates – O que me dizes é que reparando nas obras a que chamamos arquitectura – edifícios que falam ou cantam – legados pelo passado, neles há uma qualidade remanescente, irreduzível às qualidades de qualquer outro produto da acção humana. Algo que

património arquitectónico.<sup>101</sup> Nesse sentido, as obras que são verdadeiramente arquitectura são imortais: o seu valor resiste à passagem do tempo.

Este valor que estas peças contêm não se baseiam, por isso, na função – *no que o edifício faz* – mas antes na sua identidade, naquilo que o lugar é, que é aferido pelo efeito que provoca naqueles que nele entram, efeito que perdurará ainda que receba outras funções, salvo se a forma for alterada excessivamente. A relação que é estabelecida com o lugar é, por isso, “quase-humana”<sup>102</sup>. O lugar possui um valor único e distingue-se pela relação que estabelece connosco, mesmo de outros edifícios semelhantes que possuam usos semelhantes, ou a mesma localização, ou o mesmo estilo arquitectónico. O edifício é único, e sentimos necessidade de o conhecer nessa sua especificidade.<sup>103</sup>

### **b) Firmitas, Utilitas, Venustas: os princípios Vitruvianos**

Como já se pode comprovar, este entendimento vai muito para além dos três princípios vitruvianos: “qualidade construtiva (*firmitas*), qualidade funcional (*utilitas*) e qualidade estética (*venustas*)”<sup>104</sup> Depreendemos do que foi exposto acima que estes três princípios, mesmo que sejam cumpridos na perfeição, não incluem ainda

---

não é a beleza, nem a eficiência de uso, nem o carácter testemunhal do passado... Algo que é só da arquitectura. [...] Porque essas obras [de arquitectura] continuam a ser reconhecidas e aplaudidas pela sociedade em geral, tanto que esta se mobiliza para as preservar.”

<sup>101</sup> “Olhando para aquilo que o passado nos legou, e a que se pode ainda chamar arquitectura, cuido vislumbrar nela mais do que esses dois atributos [estético e funcional]. Aquilo a que se chama monumento ou património arquitectónico – vetustos edifícios, cuja tarefa para que foram feitos se perdeu no tempo (ou em cuja eficiência na prestação dessa tarefa foram ultrapassados) e que, não obstante essas vicissitudes, mantêm ou incrementaram a sua atractividade – esses edifícios continuam hoje a ser considerados arquitectura, e, para muitos, mesmo paradigma de arquitectura. (É certo contudo que não são assim julgados, e muito menos tidos como modelo operativo, pela maior parte dos arquitectos desta época.) Nessas velhas relíquias julgo haver mais do que simples valor estético; e quanto ao valor funcional original, esse perdeu-se.” Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.128.

<sup>102</sup> “You may have noticed that, if the description we have made of the art, antiques and architecture phenomena is true, we may say that this sort of objects act upon us in a person-like fashion – its stance is quasi-human –; they do not matter by what they do but by what they are, and we feel inappropriate to treat them otherwise.” Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.5. [tradução e sublinhado nossos]

<sup>103</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.5. “But if that is the case – like in the person issue – we feel obliged to know it in its individuality, in order to establish the correct intercourse.” Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.3 – “Vitruvius (first century B.C.) is considered the first theorist of architecture. He presents architectonic quality as a combination of three aspects: construction quality (*firmitas*), functional quality (*utilitas*) and aesthetical quality (*venustas*) (bk.1, ch.3, §2).” [tradução nossa]

qualquer critério que contemple a construção de um espaço que seja capaz de criar esta experiência, como foi descrita acima<sup>105</sup> – tanto que, diz Abreu:

*...às vezes preferimos – e chamamos-lhe arquitectura – um edifício menos bem construído ou um menos funcional (isto vê-se claramente no que toca a edifícios antigos). Assumimos que isto é por causa da estética – que temos uma preferência por coisas bonitas. Mas não é assim, porque ocasionalmente preferimos um exemplo menos belo. Apercebemo-nos disto se considerarmos a arquitectura popular ou tradicional: são frequentemente os edifícios mais simples, menos eruditos, menos elegantes que consideramos melhores peças de arquitectura, nos quais gostaríamos de viver.*<sup>106</sup>

Por outro lado, a definição vitruviana é insuficiente porque não é ainda exclusiva da arquitectura. Estes três princípios aplicam-se tanto a edifícios como a peças de *design* (ao vestuário, aos veículos que usamos, como ao desenho das últimas invenções tecnológicas).<sup>107</sup>

### ***c) Transformação do território com vista à experiência do habitar***

Dissemos anteriormente que os edifícios que consideramos verdadeira arquitectura são imortais, insubstituíveis, e possuem uma individualidade tal que não há outros no mundo capazes de compensar a sua ausência: o que significa que aqueles lugares possuem um valor que não está ligado à função que desempenham (visto que

---

<sup>105</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.3. “The observance of the vitruvian principles is not enough.”

<sup>106</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.3. “We know empirically that what distinguishes architecture from non-architecture does not confine itself to a construction and/or a functional issue: sometimes we prefer – and we label it as architecture – a less well-constructed building or a less functional one (we can see this clearly, as far as old buildings are concerned). We assume that this is because of aesthetics – it seems that we have a penchant for more beautiful items. But it is not so, since occasionally we fancy a less beautiful example. We become aware of this if we consider traditional or popular architecture: it is frequently the simpler, less erudite, less stylish buildings that we consider better pieces of architecture, in which we would rather live in.” [tradução nossa]

<sup>107</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.127. “A síntese dessas três qualidades [utilitas, firmitas, venustas] não garante a identidade da arquitectura. Poderás percebê-lo com facilidade: outros produtos da actividade humana requerem essas qualidades sem poderem ser denominados arquitectura: por exemplo os veículos, por exemplo as ferramentas, até o vestuário. Os três atributos vitruvianos são muito apropriadas aos produtos do Design. Será o arquitecto só um designer de casas..?”

muitos vivem para lá da actividade que os ocupou inicialmente) nem ao valor estético de *per si*, visto que existem tantos outros com igual ou superior qualidade estética.

Porém, esta descrição ainda não é suficiente para definir a Architectura: também uma pintura, uma escultura ou uma peça de música são insubstituíveis<sup>108</sup>, também estas provocam um vazio na sua ausência. Estas características descrevem apenas um dos âmbitos da Architectura, mas não o seu campo de acção, aquilo que caracteriza o trabalho do arquitecto.

Se quisermos descrever esta actividade, podemos dizer, em primeiro lugar, que a Architectura opera sobre o território – esta é a matéria que manipula e através da qual se exprime<sup>109</sup> – mas esta transformação do território é feita, através da experiência do *habitar* deste território (noção que exploraremos mais à frente), e em função do Homem e para *bem deste* (sem outros fins, digamos). Esta última afirmação distingue a Architectura, da Engenharia, e das Belas Artes. Falamos de uma “unitotalidade do Bem [fenomenológico] do Homem [...] por meio do espaço”<sup>110</sup> – um espaço que é construído, não em função de uma maior economia funcional, espacial ou estrutural (Engenharia) ou em função da transmissão de um significado artístico ou de uma *vibração dos sentidos* (Belas Artes)<sup>111</sup>, mas sim de um lugar que é

*“...como uma mãe, que não pretende nada, que não presume orientar o indivíduo em qualquer sentido pré-definido, só para ele próprio, para que ele se possa encontrar a si mesmo, onde ele possa ser ele mesmo; um espaço que permita ao homem ser homem, que me permita a mim ser eu...”*<sup>112</sup>

É este o centro da Architectura – a alteração do território para que nele o Homem se possa sentir em casa – e este foco torna claro que a Architectura é o

---

<sup>108</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Architectura”, op. cit., p.125: “Os valores que declaram a sua preservação nunca se apagam, são imortais, e continuam a ser imprescindíveis à humanidade, não foram ultrapassados. Essas arquitecturas – as únicas que o são de facto – distinguem-se das outras – ditas “construções” – porque na tarefa que desempenham perante a Humanidade (e ainda não determinámos qual é) são insubstituíveis: são únicas e necessárias, eu sinto que preciso delas e nessa necessidade que sinto nada as pode substituir. Mas note o jovem amigo que esta qualidade da architectura, que tão brilhantemente enunciou, não serve para a individualizar entre as restantes manifestações artísticas: também as obras de Pintura, de Escultura, de Música são insubstituíveis. Dentro da insubstituibilidade, que é apanágio das artes, temos que continuar à procura da especificidade da architectura.”

<sup>109</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Architectura”, op. cit., p.129.

<sup>110</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Architectura”, op. cit., p. 129.

<sup>111</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Architectura”, op. cit., p. 129.

<sup>112</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Architectura”, op. cit., p.130.

exercício que constrói um lugar que deve permitir “ao Homem *ser Homem*”<sup>113</sup>, ou seja, que lhe dá as condições necessárias a que tome *consciência de si* (sinal que distingue o Homem dos restantes seres vivos). O espaço é construído para aquele que o *habita*, e qualquer intenção projectual tem de ter este *habitar* como finalidade.

Esta actividade pode ser descrita como um “*afeiçoamento* do território” no duplo sentido em que *amacia* o espaço (uma preparação do espaço para “acolher”<sup>114</sup> o Homem) e no sentido em que se cria uma *relação de afecto* entre o Homem e o espaço<sup>115</sup>.

Estas duas dimensões, em conjunto, explicam a essência da Arquitectura: a transformação do espaço (matéria sobre a qual a Arquitectura opera) com a finalidade que guia o processo dessas transformações (o bem do Homem).

## 2. A Habitação como paradigma da Arquitectura

### a) “*Habitar*” segundo Heidegger

A propósito do ser e de uma existência verdadeiramente humana, importa também considerar o significado que Heidegger confere à palavra “habitar”, sintetizado por Pedro Abreu da seguinte forma:

*Existe uma facies de significação em habitar segundo o qual é transmitida a ideia de um estar bom: estar satisfeito, estar em paz, permanecer em paz, sentir-se livre. Este estar bom é feito depender de uma protecção: o estar livre significa estar num recinto defendido, resguardado de mal, estar preservado, salvaguardado – o que constitui uma segunda facies de significação. Finalmente, o estar defendido quer dizer estar em condições de se poder ser o que se é, ou seja, preservado na sua essência, no seu ser; esta terceira facies de significação, assemelha a palavra habitar à palavra ser.*<sup>116</sup>

O sentido que Heidegger confere à palavra alerta-nos para a noção de que não é possível conceber uma existência humana desligada das *coisas* (ou seja, dos

---

<sup>113</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.130.

<sup>114</sup> Termo com implicações muito específicas, como veremos mais tarde.

<sup>115</sup> Abreu e Costa, “Vèronique”, op. cit., p.4.

<sup>116</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.180.



objectos que nos rodeiam).<sup>117</sup> Heidegger afirma: “o homem é na medida em que habita”<sup>118</sup>. Esta existência não é ocasional, nem se faz de forma desprendida, abstracta ou separada num mundo puramente espiritual. “Habitar” significa estabelecer relações, com os outros e com as coisas, ser transformado por essas circunstâncias e, por sua vez, “exteriorizar”<sup>119</sup> o Eu, ou seja, usar dessas *coisas* como “depósito” do ser<sup>120</sup>, na medida em que estas ganham “significância pessoal”<sup>121</sup>. Diz Pedro Abreu:

*A fabricação de utensílios pressupõe de algum modo o derramar-se da personalidade do artesão neles: o que de algum modo os anima. E a exteriorização do Eu (necessária à comunicação e à vida em sociedade), de forma intencional e não apenas entregue às vicissitudes do próprio corpo (manifestação pouco versátil do Eu), requer objectos nos quais de algum modo o Eu se reconheça e que, do seu ponto de vista, mostram aos outros, de forma adequada, o que o Eu é, ou quer parecer.*<sup>122</sup>

#### **b) A morada como paradigma da Architectura**

A essência do que a Architectura é – e da sua razão de ser – está, pois, em construir espaços com os quais o Eu se identifica (e onde esse reconhecimento no espaço opera uma descoberta sobre o próprio Eu).

A arquitetura, no verdadeiro sentido da palavra, é um exercício de “afeiçãoamento”<sup>123</sup> do território: o espaço que foi domesticado e que é à *feição* daquele que o habita, em tal modo que se tornou parte e expressão da sua identidade.<sup>124</sup>

---

<sup>117</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.180. “A terceira facies de significação diz-nos que o existir – ou ser – humano, mesmo no seu aspecto essencial, não acontece num âmbito excluído da realidade do mundo, como muitas vezes se supõe – num plano apenas espiritual(...)”

<sup>118</sup> Heidegger, apud. Pedro Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.180.

<sup>119</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.12.

<sup>120</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.181. “...na medida em que o Eu em si mesmo está agarrado ao real (...) que assimila a si...”

<sup>121</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.181.

<sup>122</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.12.

<sup>123</sup> “Só quando a Architectura é entendida como o afeiçãoamento do território6 (afeiçãoamento no duplo sentido de transformação que “amacia”, como na marcenaria, e concessão de afecto), gerando um ambiente onde posso viver uma vida integralmente humana, em que os meus desejos e necessidades não são reduzidos ou instrumentalizados a um fito externo que suspenda, ainda que provisoriamente o destino de felicidade do ser humano – um espaço onde eu posso, de facto, ser eu – só então, só assim, é que a arquitetura realiza algo que é só dela, descobrindo a sua própria razão de ser.” Abreu, Pedro Marques, and Maria Teresa Costa, “Véronique, ou a redenção pelas imagens” (Lisboa, 2014), p.4.

Assim, o paradigma da Arquitectura “não pode ser senão a casa, a morada”<sup>125</sup>, que Levinas considera ser a “condição primeira para uma existência humana”<sup>126</sup>. Diz Pedro Abreu:

*A casa é o ambiente a que posso chamar meu – aquele com o qual me identifico, aquele que assimilei a mim e que, reciprocamente, me assimilou a si –: a casa é o ambiente a que posso chamar eu. Para que eu me possa reconhecer num determinado ambiente é preciso que ele possa acolher as dimensões que caracterizam a minha pessoa.*<sup>127</sup>

Não quer isto dizer que a actividade do arquitecto seja meramente desenhar casas, mas antes que, na essência de cada obra arquitectónica – seja de que carácter for – deve haver esta capacidade de “acolher” aquele que nelas entra (uma escola, um hospital, uma praça pública). Por esta razão, podemos ter edifícios com funções muito diferentes de um edifício de carácter habitacional, mas que ainda assim permitem este *habitar pleno*:

*Assim, se a minha casa foi especialmente disposta no sentido de me permitir o estar livremente, é possível que ela facilite apenas actividades de algum modo egocêntricas e que, sentindo eu necessidade de um relacionamento socialmente mais alargado, precise de recorrer a outro ambiente no qual essa actividade se desenvolva mais fluentemente: uma praça, por exemplo. E ainda, pode acontecer-me querer uma relação de carácter mais metafísico – circunstância que será mais eficazmente satisfeita num templo. Assim, o ambiente no qual eu me movo e que me permite ser eu próprio tem diversos caracteres respondendo aos diferentes estados de alma em que sou colocado.*<sup>128</sup>

### **c) Acolhimento**

Levinas recorre ao termo *acolhimento* para se referir a esta experiência que descrevemos acima (*vide* “A experiência da verdadeira Arquitectura” e “Transformação do território com vista à experiência do habitar”) quando descreve a

---

<sup>124</sup> “Esse acto, de se propagar nas coisas e de integrar coisas como manifestações do próprio Eu – acto a que se chama “habitar” – parece ser um dos traços essenciais do homem. Ao ser-humano parece não bastar a utilização das coisas do mundo numa perspectiva meramente instrumental – tal como o fazem alguns primatas superiores.” Abreu, Pedro Marques, and Maria Teresa Costa, “Vèronique, ou a redenção pelas imagens”, op. cit., p.4.

<sup>125</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.181-182.

<sup>126</sup> Levinas, Emmanuel, “Totalidade e Infinito” (Lisboa: Edições 70, 1980), p.152.

<sup>127</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.12.

<sup>128</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.14.

experiência da morada. O *acolhimento* é este sentimento que se experimenta num espaço em que nos sentimos “*estar em casa*”, e esta experiência é o que distingue a Arquitectura das suas áreas vizinhas. Esta experiência específica do habitar não é produzida pelas Belas Artes, ou pelo Design, ou pela Engenharia, mas sim específica da Arquitectura<sup>129</sup>.

O “acolhimento” traduz-se numa “envolvência física, [n]uma simpatia, [n]uma compreensão”, numa “experiência de conforto ou aconchego, mas que não é exclusivamente física [ou quantificável, na medida em que possa ser traduzida em valores objectivos e mensuráveis]”<sup>130</sup>. Esta relação, que era “quase-humana”, é equiparada pelo autor à relação que Quasimodo desenvolveu com a Catedral de Notre Dame<sup>131</sup>: um “laço íntimo”<sup>132</sup>, “uma união singular, simétrica, imediata, quase consubstancial”<sup>133</sup>. A experiência da verdadeira arquitectura expressa-se numa espécie de envolvência física que nos recebe e nos acolhe. É um *abraço*, que torna “redundante qualquer atitude defensiva face ao mundo”<sup>134</sup>.

O termo “acolhimento” refere-se pois, àquela “hospitalidade, àquele abraço, de uma alteridade humanada, *diferente-de-mim e para-mim*”<sup>135</sup>, um espaço protector, que nos acolhe sem se impor, que nos dá liberdade de crescer<sup>136</sup>.

Este acolhimento, afirma Heidegger, decorre da protecção que a morada, enquanto abrigo, oferece: “o espaço deve fazer-nos sentir *protegidos*”<sup>137</sup>: a casa

---

<sup>129</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.5. “If I look upon the array of architectural experiences I have made and which I recall, I am able to say that, other than the experience of irreplaceableness, all those pieces of architecture provide me with another kind of experience: hearty welcoming, comprehension... And, which is more, I cannot think of another kind of object (even pieces of art or antiques) from which I get the same kind of feeling.” [tradução e sublinhados nossos]

<sup>130</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.6.

<sup>131</sup> Victor Hugo, apud Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.179: “Notre Dame, à medida que ele [Quasimodo] crescia e se desenvolvia, fora sucessivamente para ele o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo. [...] Havia uma espécie de harmonia misteriosa e pré-existente entre aquela criatura e aquele edifício. [...] Tinha-se formado não sei que laço íntimo, que prendia o homúnculo à igreja. [...] Uma união singular, simétrica, imediata, quase consubstancial, de um homem a um edifício. [...] Era a sua morada, a sua toca, o seu invólucro. Havia entre a velha igreja e ele uma simpatia instintiva e tão profunda, tantas afinidades magnéticas, tantas afinidades materiais, que di-lo-iam aderido ao templo como a tartaruga à carapaça. A rugosa catedral era a sua casa.”

<sup>132</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.179.

<sup>133</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.179.

<sup>134</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.14.

<sup>135</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.184.

<sup>136</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.130. - A casa, explica Abreu, é “um espaço que actua como uma mãe, que não pretende nada, que não presume orientar o indivíduo em qualquer sentido pré-definido, só para si próprio”.

actua como uma “carapaça”, como descrevia Victor Hugo, e esta qualidade é condição necessária, embora não suficiente, ao acolhimento.

#### *d) Ninho e Couraça*

A questão da protecção e do conforto compõem ainda duas outras dimensões da casa, de ser *ninho e couraça* ao mesmo tempo.<sup>137</sup> A morada é um *ninho* na medida em que “o seu interior se moldou aos contornos desse Eu, abraçando-o”,<sup>139</sup> o lugar está, por isso, à medida daquele que o habita, abraça-o; produz um conforto.

Mas a morada só é *ninho* (ou seja, este lugar de acolhimento) porque é também *couraça*.<sup>140</sup> Este termo inclui duas características já introduzidas – a protecção e o sentimento de segurança – primeiro, porque é uma casca defensora, “uma concha que o envolve e defende”<sup>141</sup> e, segundo, é um *fingimento*, ou seja, a casa é também uma espécie de *máscara* da imagem que o seu habitante quer comunicar ao mundo, porque “realiza a representação [do Eu] perante o mundo, defendendo-o de exposições eventualmente agressoras”<sup>142</sup>. Sendo máscara, a morada protege a minha verdadeira identidade contra o mundo e permite que eu seja eu próprio, porque finge por mim.<sup>143</sup>

#### *e) Recolhimento*

---

<sup>137</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.6. “...the space must make us feel protected...” [tradução nossa].

<sup>138</sup> Os termos são da autoria de Pedro Abreu “Anteriormente falámos da morada enquanto ninho, mas devemos ainda reparar num outro aspecto da morada: o seu ser couraça. A morada é, além do ninho que acolhe o Eu, a concha que o envolve e defende; e só conseguirá cumprir a primeira função, se realizar a segunda. Por isso, de um ponto de vista relacional, poderemos dizer que a morada, enquanto concha, realiza – aspecto não despidendo – a apresentação do Eu ao mundo. A morada é eficaz na sua preservação do Eu não só porque o acolhe, mas porque – na medida em que o Eu gosta de se reconhecer nela – realiza a sua representação perante o mundo, defendendo-o de exposições eventualmente agressoras.” Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.184.

<sup>139</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.184.

<sup>140</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.184.

<sup>141</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.184.

<sup>142</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.184.

<sup>143</sup> Idem, ibidem, “Ela faculta ao Eu, ser Eu porque, se o seu interior se moldou aos contornos desse Eu, abraçando-o, o seu exterior conformou-se segundo o aspecto que o Eu quer mostrar perante os outros, representando-o – ela pode assim preservar-me de um desconfortável fingimento, porque o faz por mim.”

A dimensão do *acolhimento* significa que a verdadeira arquitectura reúne todas as condições que tornam possível o “recolhimento”, ou seja, a tomada de consciência de mim mesmo.<sup>144</sup> A segurança que a morada proporciona retira as ansiedades e os medos que normalmente assaltam o Homem: como já vimos, a morada é capaz de suspender a corrida contra o tempo<sup>145</sup>, criar uma sensação de protecção, e *fingir* por mim. Todas estas preocupações (que normalmente são obstáculo à introspecção), são afastadas dentro da morada. É nesse sentido que podemos dizer que a arquitectura cria as condições para o homem *ser Homem*: se a tomada de consciência de si é um dos sinais distintivos da espécie humana, a Arquitectura é a construção de um espaço que permite essa tomada de consciência, porque “proporciona ao homem a libertação de constrições externas que lhe permitem encontrar-se a ele próprio, ser ele mesmo.”<sup>146</sup>

Por outro lado, devemos também considerar a dimensão da casa enquanto depósito da Memória, como um aspecto importantíssimo do recolhimento:

*A casa, não só me acolhe, como também me identifica. Ao acolher-me ela permite-me o recolhimento que me fornece a circunstância em que me posso reconhecer – em que me posso encontrar comigo mesmo. Mas, além disso, espraiando-se pela casa, alocando-se às suas partes, a minha Memória objectiva-se na casa, e a casa passa a oferecer-se como objecto do reconhecimento de mim mesmo. É relativamente a ela que estão referenciadas, e é nela que residem, as experiências estruturais no meu processo de amadurecimento, que constituem a Memória. A casa é o lugar da memória.*<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.7. “Recollection refers to a welcome” (Levinas, 1988:138): it is the hearty welcoming that allows the recollection, i.e. the contact with the I, the unification of the outer and inner being.”

<sup>145</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.133. – “Para que serve então a arquitectura? Para criar um espaço onde essa avalanche do tempo, que me submerge e me obriga constantemente a dar réplica, seja travada, sustida, e eu possa outra vez ser eu. Não é dito como um “sentir-se em casa” aquela suspensão, ainda que momentânea, do afogo do correr, imparável e insensível, do tempo: da falta de tempo (aquilo a que chamamos stress) ou do excesso de tempo (o tédio). A arquitectura só pode ser essa abertura de uma clareira tranquila: um espaço que domestica o tempo. A vida do homem acontece no espaço e obriga a um espaço feito à sua medida para poder ser vivida – essa é a vocação da arquitectura. E é por causa desta tão vital missão da arquitectura que a agonia causada pela má arquitectura é tão tremenda: porque a ausência de arquitectura, não sustendo o tempo, inibe o homem de ser homem, de tomar consciência de si, de viver uma vida que é sua (e não determinada pelo exterior).”

<sup>146</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.139.

<sup>147</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.14.

Enquanto lugar que permite este *habitar*, a casa constitui o lugar onde vou depositando as minhas memórias e onde coleciono os objectos que, de certa maneira, exteriorizam a minha identidade; a casa é, portanto, uma extensão de mim mesmo, o lugar do Eu objectificado e por esta mesma razão, torna-se particularmente propícia à introspecção, à *re-flexão*, ao recolhimento.

#### **f) Possibilidades do Recolhimento**

O recolhimento, enquanto tomada de consciência de si, que acontece na morada sem obstáculos ou distrações, é essencial não só à introspecção, mas à verdadeira relação entre o Eu e aquilo que o transcende. A “libertação de constrições externas que lhe [ao Eu] permitem encontrar-se com ele próprio”<sup>148</sup> que é facultada pela morada é condição necessária para qualquer comunicação que requeira uma verdadeira entrega do Eu àquela outra pessoa com quem dialoga, como por exemplo, o enamoramento:

*Mnemosine – Num romance que me é caro o título é dado pelo nome de uma casa: Howard’s End de Forster. Logo no princípio o autor tenta explicar o que levou uma determinada personagem a apaixonar-se, de modo inesperado e um pouco despropositado. Ele sugere que foi a influência da casa. A casa teria suscitado um abandono de si que levou ao enamoramento. Se olharmos para o estar apaixonado – que sendo um dos momentos de maior arrebatamento é também, paradoxalmente, uma situação especialmente ambicionada – como uma das ocasiões em que o Homem se sente mais em si – o episódio descrito seria uma imagem sintética daquilo que Sócrates dizia sobre a arquitectura: a arquitectura proporciona ao homem a libertação de constrições externas que lhe permitem encontrar-se a ele próprio, ser ele mesmo.*<sup>149</sup>

Outra experiência que é possibilitada pelo recolhimento na morada é a Experiência da Beleza. Esta contemplação – também ela um sinal distintivo da Humanidade – precisa que o Homem consiga despojar-se das “suas barreiras e deixar-se imergir totalmente pela comoção que a Arte produz”<sup>150</sup>. A sociedade contemporânea

---

<sup>148</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.139.

<sup>149</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.139.

<sup>150</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.7. “That is why Ruskin [1989:VI,\$1] says architecture is a pre-requisite to any aesthetical experience – since without the feeling of being

tende a considerar a imersão do Homem na Natureza como o caminho ideal que leva a este *recolhimento*, mas tendemos a esquecer-nos do quão domesticados são os espaços “naturais” a que normalmente associamos esta experiência do recolhimento. Em *Eupalinos Revisitado*, uma das personagens apresenta o seguinte exemplo:

*Imagina-te na Selva Amazónica, onde te era dada a possibilidade de usufruir sozinho da tua obra de arte preferida – quer se tratasse da contemplação da Mona Lisa, da leitura da Comédia de Dante, ou da audição do Requiem de Mozart. Podes inclusivamente considerar que em vez de uma obra de arte poderias estar perante uma bela paisagem ou mesmo um ser humano especialmente atraente. Ora considera o que aconteceria ao primeiro ruído estranho que sentisses na proximidade... A fruição da Beleza seria imediatamente inibida; e a obra de arte poderia inclusivamente ser assumida como uma ferramenta de defesa desse ataque iminente. Quer dizer: a possibilidade de gozares plenamente a tua humanidade numa experiência tão intrínseca ao homem como a contemplação da Beleza (e o mesmo se poderia dizer relativamente à reflexão ou à meditação) não acontece em qualquer circunstância. Ainda que a Beleza possa existir por si no meio da Natureza e não obstante o seu elevado potencial apelativo, não nos será possível relacionarmo-nos com ela em toda a sua integralidade, se a arquitectura não construir o ambiente protector em que nos seja permitido fazer essa experiência.*<sup>151</sup>

Fora da Arquitectura, qualquer ameaça à nossa segurança coloca-nos instintivamente num estado de alerta: a fruição da obra de arte é rapidamente substituída por um instinto animal de sobrevivência se o edifício em que estamos não nos transmite uma sensação de segurança.

### ***g) Abrigo e Trampolim***

Se a morada é o lugar do “acolhimento que permite o recolhimento”<sup>152</sup>, devemos ainda considerar dois aspectos da morada: a de ser *abrigo* e a de ser *trampolim*. A característica do *abrigo* foi já sendo abordada: é a que se refere à capacidade da casa de ser protectora, de transmitir segurança. Mas a morada compreende não só uma

---

protected we do not allow ourselves to strip out of our defences and plunge into the deep commotion art produces.)” [tradução nossa]

<sup>151</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.138.

<sup>152</sup> Abreu, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.139.

dimensão introspectiva, como actua também como *trampolim* para o mundo, ou seja, a casa é o lugar que oferece as condições pelas quais é possível que o Eu saia de si mesmo e mergulhe no mundo, naquilo que Levinas chama o *Outro*<sup>153</sup>, para definir tudo o que transcende o Eu (i.e. tudo aquilo que é diferente do Eu) seja uma pessoa ou, por exemplo, uma obra de arte, como as mencionadas no exemplo da Selva Amazónica.

Isto acontece, precisamente, porque a casa é um *abrigo*: a casa é um “asilo sempre disponível”<sup>154</sup> e, simultaneamente, um *trampolim*, que me permite sair de mim próprio e regressar para um lugar onde é possível integrar em mim as experiências recolhidas.<sup>155</sup> É a dimensão da casa enquanto *trampolim* que permite que o Eu estabeleça uma relação, um diálogo, a partir da morada, com algo que o transcende. Abordaremos esta questão seguidamente.

### 3. A janela como elemento essencial à morada

Podemos falar, portanto, de um *diálogo* que se faz a partir da morada; diálogo esse que consiste em qualquer comunicação estabelecida entre o Eu e o *Outro* (no sentido daquele que transcende o Eu, que lhe é diferente, que é infinito na medida em que está sempre por descobrir, ainda sem qualquer intenção de dar ao termo uma dimensão divina<sup>156</sup>). Para Levinas, a morada é o lugar que permite que o Eu entre em

---

<sup>153</sup> Para nos referirmos ao significado específico que Levinas confere ao termo “outro” vamos usar, daqui em diante, a palavra escrita com maiúscula (“Outro”), tal como a ela se refere em *Totalidade e Infinito*.

<sup>154</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., pp.182-183. “A morada realiza duas funções existenciais primordiais: por um lado ela acolhe o Eu, por outro lança-o para o mundo; ela actua sucessivamente como porto de abrigo e trampolim. Ela é o lugar de partida e o lugar de regresso de qualquer movimento humano. É lugar de partida porque fornece o referencial necessário e o asilo sempre disponível, que permitem ao Eu arriscar-se no exterior desconhecido. Ela é o lugar de regresso porque oferece guarida para as consciências adquiridas: fornece o aconchego onde o Eu se pensa, onde se encontra consigo próprio, relativamente ao qual ele indexa e organiza as suas experiências – a que as entrega, mesmo. A partir da morada e mediante ela realiza-se a posse das coisas que constitui o mundo onde o homem pode habitar – a morada ocupa, por isso, na existência do Homem, “um lugar privilegiado” porque é o princípio – enquanto gérmen e enquanto modelo – do fazer habitável do mundo.”

<sup>155</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., pp.182-183..

<sup>156</sup> Levinas, Emmanuel, “Totalidade e Infinito” op. cit., p.12: “Sem substituir a escatologia à filosofia, sem demonstrar filosoficamente as ‘verdades’ escatológicas - pode remontar-se a partir da experiência da totalidade a uma situação em que a totalidade se quebra, ao mesmo tempo que esta situação condiciona a própria totalidade. Uma tal situação é o brilho da exterioridade ou transcendência no rosto de outrem. O conceito dessa transcendência, rigorosamente desenvolvido, exprime-se pelo termo de infinito. Tal revelação do infinito não leva à aceitação de nenhum conteúdo dogmático; e erradamente se defenderia a racionalidade filosófica deste em nome da verdade transcendental da ideia de infinito.” [sublinhado nosso]



diálogo com o Outro. O ambiente seguro da casa<sup>157</sup> permite que o Eu esteja totalmente focado naquele Outro que entra no diálogo<sup>158</sup>, ao contrário do exemplo da Selva Amazônica, onde a exposição total ao mundo produzia um estado de alerta aos possíveis predadores (que, embora necessário à sobrevivência, impedia a fruição da obra de arte).

Esta dimensão da abertura ao transcendente (que, veremos mais tarde, se faz a vários níveis), implica sempre que a casa nunca pode ser um elemento estanque ou fechado ao mundo. A casa deve ser tanto o lugar da introspecção como o lugar que se abre ao outro, permitindo que o Outro nos transforme<sup>159</sup>, admitindo o outro em casa<sup>160</sup> e concedendo-lhe “a possibilidade de a re-arrumar a seu gosto”.<sup>161</sup>

---

<sup>157</sup> Levinas, Emmanuel, “Totalidade e Infinito” op. cit., p.139: “A casa não enraíza o ser separado num terreno para o deixar em comunicação vegetal com os elementos. [...] A função original da casa não consiste em orientar o ser pela arquitectura do edifício e em descobrir um lugar – mas em quebrar a plenitude do elemento, abrindo aí a utopia em que o eu se recolhe, permanecendo em sua casa. Mas a separação não me isola, como se eu fosse simplesmente arrancado aos elementos, torna possível o trabalho e a propriedade. A fruição extática e imediata a que – aspirado de algum modo pela voragem incerta do elemento – o eu pôde entregar-se, adia-se e concede-se uma moratória na casa. Mas nessa suspensão não aniquila a relação do eu com os elementos. A morada permanece, à sua maneira, aberta para o elemento de que se separa.”

<sup>158</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.206. “A realidade da arquitectura que a torna mais poderosa enquanto veículo da memória decorre então do seu ser casa: do acolhimento (de que fala Levinas) e da protecção (a que alude Heidegger), que separa o Eu do mundo e cria o ambiente em que o humano pode dar azo a ser plenamente humano (como se o tempo parasse, como sugere Broch); substituindo o Eu na sua apresentação ao mundo e assim preservando-o da alteração de si inerente às relações mundanas (Cooper-Marcus); deixando respirar e excitando, libertando e orientando todas as suas dimensões – das pessoais às sociais, das materiais às espirituais (a que se refere Eliade). A arquitectura oferece um abraço mais material, mais maternal, do que as outras formas de arte – por isso é mais eficiente. Ela cria como nenhuma outra coisa o ambiente no qual o Eu pode despir-se da armadura, para agir com desenvoltura, dando a conhecer-se a si e, assim, podendo ser mais livre. Em cada obra de arquitectura o aspecto do meu Eu que por essa obra de arquitectura é reconhecido e compreendido, é feito emergir e encontra-me, torna-se-me evidente e persuasivo, inscreve-se num destino com sentido; ali, assim, o Eu pode ser mais verdadeiramente Eu.” Este estado é igualmente necessário ao diálogo.

<sup>159</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.311. “A relação do “eu” com o “tu” [que neste contexto, podemos interpretar como o Outro de Levinas] transforma o eu.”

<sup>160</sup> Idem, ibidem. Pedro Abreu distingue dois tipos de relação: o “eu-ele”, em que o segundo elemento está ausente, é uma memória deste; e o “eu-tu”, a relação onde o diálogo acontece porque o “tu” está activo, provocador de transformação: “O “tu” não se analisa. Diz-se “tu” com curiosidade, pedindo e esperando a interferência da pessoa ou coisa que se tem diante (como a raposa ao Príncipezinho ou como o pintor ao modelo). E diz-se “tu” com aceitação, deixando que essa pessoa ou coisa, me permeie e me defina (situação em que o amor – não a paixão, que pode ser só a invenção de um sentimento – é o supremo exemplo; e ainda o modo como o artista trata a obra acabada ou logo naquela fase da produção em que é já a obra que comanda). De qualquer dos modos dizer “tu” contém sempre um movimento de abertura ao outro e um

Aliás, na opinião de Levinas, é quando o habitante da morada recebe o Outro em sua casa (“pedindo e esperando a interferência da pessoa ou coisa que se tem diante”<sup>162</sup>; acrescenta Abreu) que a casa ganha o seu sentido pleno:

*A “visão” do rosto como rosto é uma certa maneira de permanecer numa casa ou, para falar de uma maneira menos singular, uma certa forma de vida económica<sup>163</sup>. Nenhuma relação humana ou inter-humana pode desenrolar-se fora da economia, nenhum rosto pode ser abordado de mãos vazias e com a casa fechada: o recolhimento numa casa aberta a Outrem - a hospitalidade - é o facto concreto e inicial do recolhimento humano e da separação, coincide com o Desejo de Outrem absolutamente transcendente. A casa escolhida é exactamente o contrário de uma raiz. Indica um desprendimento, uma vagabundagem, que a tornou possível e que não é menos em relação à instalação, mas um excedente da relação com Outrem ou da metafísica.<sup>164</sup>*

A natureza humana contém um desejo de infinito<sup>165</sup>, que só encontra sentido na relação com o Outro; a casa, enquanto lugar para o Homem habitar, atinge o seu sentido pleno quando prepara e lança o Homem para essa relação.

Este diálogo com um “tu”, a dimensão de *trampolim* da casa, que impele o Eu a “lançar[-se] para o mundo”<sup>166</sup> depende de um elemento-chave: a *janela*. Diz Pedro Abreu:

---

movimento de acolhimento, do outro em si (com acomodação de si ao outro). Ao dizer “tu” quebram-se as barreiras que separam o “eu” do não-eu; esfumam-se os limites entre o “eu” e o outro (sem que se anulem essas personalidades). Dizer “tu” é admitir outro em casa – na casa que é o “eu” – e conceder-lhe a possibilidade de a re-arrumar a seu gosto; é introduzir outro no seu seio, com capacidade para alterar as suas disposições particulares – porque dizer “tu” é esperar-se do outro, deixar o outro habitar no mais íntimo de si e ao mesmo tempo recolher-se nele. “Tu” significa diferente-de-mim e para-mim.”

<sup>161</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.311.

<sup>162</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.311.

<sup>163</sup> Para compreender o sentido em que Levinas utiliza o termo *economia* é preciso olharmos para a expressão que lhe dá origem, em grego: *oikos-nomos*, sendo que *oikos* significa *casa* em grego, relativo à casa.

<sup>164</sup> Levinas, Emmanuel, “Totalidade e Infinito” op. cit., p.154. [sublinhado nosso]

<sup>165</sup> Levinas, Emmanuel, “Totalidade e Infinito” op. cit., p.22. “O desejo metafísico não assenta em nenhum parentesco prévio; é desejo que não poderemos satisfazer.” “O desejo metafísico tem uma outra intenção - deseja o que está para lá de tudo o que pode simplesmente completá-lo. É como a bondade - o Desejado não o cumula, antes lhe abre o apetite.”

<sup>166</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.182.

*...se a casa realiza o a-partamento do mundo, necessário a que o Eu se pense, a que tome consciência de si, a própria compleição do ser humano requer que a estrutura da casa considere a comunicação, a relação com o outro – e o constituinte da casa que realiza essa função é a janela.*<sup>167</sup>

A janela é este elemento que permite que o Homem permaneça na morada, “na tranquilidade, no ser-eu gostando de o ser, do estar-em-casa” e, simultaneamente, seja capaz de se “lançar na apreensão exterior do que quer que seja”<sup>168</sup>. Através da janela – diz Levinas – “os elementos mantêm-se à disposição do eu”<sup>169</sup>. Por causa da janela – acrescenta Abreu – “A casa age, assim, acolhendo o Eu, para depois lhe propor o mundo – sempre através de uma janela, sempre a partir de um ninho –, numa função quase parental e educativa.”<sup>170</sup>

Poderemos compreender melhor a importância da *janela* através do efeito que a sua ausência provoca no habitante da morada. (Aspecto que será da máxima importância para compreender o efeito das imagens nas igrejas, que será desenvolvido a seguir e que corresponde ao coração das nossas preocupações.) Essa hipótese é apresentada n’*A Toca*, de Kafka<sup>171</sup>.

O conto relata a história de uma criatura que escava para si uma fortaleza inexpugnável; ali, estará a salvo de todos os predadores que, lá fora, a perseguiram e atormentavam. A fortaleza é também bela e confortável; poder-se-ia dizer até – pela descrição que Kafka lhe dá – confortável e acolhedora.

No entanto, com o passar do tempo, os efeitos daquele espaço quase hermético revelam-se destrutivos para o animal, que começa a ouvir ruídos (reais ou imaginários, nunca saberemos), vindos dos recantos mais escuros da sua construção, que lhe vão destruindo, pouco a pouco, o sentimento de segurança que a sua toca lhe transmitia ao início. Este estado agrava-se a tal ponto que a criatura acaba por fugir do seu covil, expondo-se aos perigos do mundo e à mercê dos seus predadores.

O conto demonstra-nos que uma morada que não possua qualquer possibilidade de abertura ao mundo (ou seja, que exclui a dimensão de *trampolim*), pode parecer de início propícia a um maior acolhimento, porque representa o estado mais radical de segurança, mas a falta de controlo do exterior e o isolamento em que recai o Eu – que o impedirá de estabelecer qualquer tipo de diálogo – leva (talvez) a uma hiperbolização da sede do infinito que é característica do ser humano, produzindo um estado de alma insuportável.

---

<sup>167</sup> Abreu e Costa, “Vèronique”, op. cit., p.8.

<sup>168</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.204.

<sup>169</sup> Levinas, Emmanuel, “Totalidade e Infinito” op. cit., p.139.

<sup>170</sup> Abreu, Pedro Marques, “Arquitectura: Monumento e Morada”, op. cit., p.13.

<sup>171</sup> O conto já foi por nós analisado em Abreu, Pedro Marques, and Maria Teresa Costa, “Vèronique, ou a redenção pelas imagens” (Lisboa, 2014)

A janela é, por isso, um elemento-chave para que a arquitectura seja uma morada. Sem esta, a casa torna-se um *bunker*: já não é hospitaleira e rapidamente deixará de ser um *ninho* ainda que seja uma *couraça*, porque se esquece de uma dimensão fundamental do Homem: o “desejo de Outrem absolutamente transcendente”.<sup>172</sup>

A exposição levada a cabo no decorrer deste capítulo permite-nos retirar algumas conclusões sobre a natureza da arquitectura que poderão ser úteis às questões levantadas na nossa “Problemata”.

Em primeiro lugar, concluímos que a Arquitectura não pode ser um elemento fechado para poder ser considerada como tal. A condição de *acolhimento* da morada, que requer que a casa crie uma sensação de segurança, uma protecção do exterior, não pode resultar num isolamento forçado do mundo.

Esta afirmação é, de certa forma, paradoxal: a condição do *acolhimento* deve contemplar uma possibilidade de abertura ao mundo; é este elemento que permite que o Eu saia de si mesmo, para que se possa depois reencontrar. Este aspecto da morada, de algum modo inesperado, aponta para a suma importância da *janela* para a *arquitectura*. Na descrição de Levinas, a condição do “habitar” não serve apenas à introspecção do Eu, mas sustenta a sua descoberta do mundo. A casa permite um diálogo que é feito sem barreiras, uma verdadeira abertura ao “Outro”, através da *janela*.

Em segundo lugar, parece-nos que a experiência da Beleza (*vide* “Possibilidades do Recolhimento”, p.42) poderá ser, em si, uma primeira experiência de diálogo: esta “comoção profunda produzida pela Arte”<sup>173</sup> parece indiciar – embora tenhamos de investigar de forma mais demorada num capítulo dedicado à imagem – que existe, na obra-de-arte, já uma capacidade de provocar uma transformação no Homem.

As *imagens* parecem ser capazes de, à semelhança das janelas, criar uma abertura na Arquitectura para outros mundos, direccionando o Eu para fora de si próprio. Parece-nos, portanto ser possível admitir que a tarefa que as janelas desempenham não é essencialmente diferente da tarefa que as imagens desempenham nas igrejas.

Estes assuntos – da necessidade das janelas na arquitectura de igrejas e do papel das imagens como “janelas” – desenvolvidas no próximo capítulo. Assim, a questão das imagens nas igrejas passa a ser a questão intrínseca à arquitectura de igrejas, e não mais acessória ou complementar, como é normalmente considerada.

---

<sup>172</sup> Levinas, Emmanuel, “Totalidade e Infinito” op. cit., p.154.

<sup>173</sup> Abreu, “The Vitruvian Crisis”, op. cit., p.7.

Segunda Parte:

---

O QUE É UMA IGREJA?



No capítulo anterior explorámos aquilo que um edifício deve ser para poder ser Architectura. Contudo, a condição de Architectura não é ainda suficiente para que um edifício seja igreja – devemos, pois, encontrar aquilo que é específico das igrejas.

É importante, no entanto, ressaltar estas duas condições: para que uma igreja seja verdadeiramente uma igreja esta deve, por um lado, cumprir a sua função enquanto arquitetura (ou seja, uma morada que permite ao Homem habitar o espaço; espaço este que o acolhe, levando-o ao recolhimento) e, por outro lado, deve ser arquitetura sendo *igreja* (afirmação que iremos explorar no presente capítulo). Sem uma identidade própria, o edifício nunca poderá ser arquitetura, nunca será insubstituível (*vide* “A experiência da verdadeira Architectura”, p. 31), e disso depende a sua identidade específica, que neste caso passa, em primeiro lugar, por ser *igreja*.

Portanto, as questões que procuramos responder neste capítulo são:

1. O que é uma igreja?
2. O que é que, tentando sê-lo, não são igrejas?
3. Que características são necessárias a uma igreja que é Architectura?

## 1. O que é uma igreja?

A primeira pergunta não possui, ainda, uma resposta clara e definitiva. Quase 50 anos passados do final do Concílio do Vaticano II, os arquitectos continuam ainda em busca daquela que deve ser a igreja do séc. XX.<sup>174</sup> Os casos apresentados até agora são resultado da procura dessa expressão contemporânea de igreja, mas que são, como já se viu, ainda insuficientes.

Sandro Benedetti, numa conferência intitulada “A Architectura Sacra Hoje: Acontecimento e Projecto” relembra que esta procura pela identidade da igreja contemporânea ainda não terminou, visto que ainda se projectam edifícios que, sendo semelhantes a igrejas, ainda não correspondem completamente ao que a igreja deve ser:

*É, pois, necessário saber também especificar a dimensão do tema religioso, presente nas várias obras de temática religiosa, clarificando se existe e que dimensão do sagrado é veiculada, esclarecendo “se” e “como” - nas muitas igrejas construídas nestes últimos decénios - circulam poéticas impregnadas daquelas concepções teológicas redutoras acima referidas [uma “genérica religiosidade”, por um lado, ou o “novo gnosticismo contemporâneo”] (ou porque exteriores aos coração do sagrado cristão e da genuína tensão Cristo-*

---

<sup>174</sup> “We haven’t found one” Di Martino, apud. Moura, Helena Cavendish, “Italy’s New Churches Stir Debate”, op. cit.

*Deus, ou porque imersas numa religiosidade de humanismo horizontal, sejam de tipo gnóstico ou panteístico, sejam viradas para um sociologismo imanentista, sejam fechadas em concepções de eficientismo técnico-construtivo).*<sup>175</sup>

De forma a circunscrever a noção do que é uma igreja, dedicar-nos-emos, no subcapítulo “O que é que, tentando sê-lo, não são igrejas?” a estas duas concepções a que chamámos, respectivamente, o *Templo* (aos projectos inspirados em “religiosidades de humanismo horizontal, sejam de tipo gnóstico ou panteístico”) e a *Máquina da Liturgia* (fazendo uma apropriação da expressão de Le Corbusier para nos referirmos às “concepções de eficientismo técnico-construtivo”).

Será necessário, porém, fazer uma pequena introdução a alguns conceitos especificamente cristãos que (ainda que demasiado complexos para serem aqui discutidos com a extensão que merecem) devem ser explicados de modo a que possamos tecer alguns comentários à forma como o espaço contribui ou dificulta a vivência de uma espiritualidade que é especificamente cristã. Nesse sentido, iremos abordar os conceitos de “Encarnação”, “Assembleia” (no sentido de reunião dos cristãos para a celebração religiosa), “Liturgia”, “oração pessoal” e “sacramento”.

## 2. Conceitos

### a) Encarnação

O Mistério da Encarnação refere-se à verdade dogmática<sup>176</sup> que afirma que Jesus Cristo é “Filho Unigénito de Deus”<sup>177</sup> (ou “filho nascido unicamente de Deus”<sup>178</sup>), sendo inteiramente e simultaneamente Homem e Deus – o que significa que Cristo não é meramente um profeta, nem uma divindade que se disfarça sob aparência humana: as duas naturezas (humana e divina) – cruzam-se na mesma pessoa, Jesus Cristo. A expressão “mistério” aplica-se porque se refere a uma “realidade (ou aspecto de uma realidade) que, por princípio, não pode ser deduzida do conhecimento racional”<sup>179</sup>. Deus, através do Seu Filho, continua a fazer-se presente e actuante na

---

<sup>175</sup> Benedetti, Sandro, “A Arquitectura Sacra Hoje: Acontecimento E Projecto”, in *Novas Igrejas de Vários Tempos: Actas do Colóquio sobre Arquitectura e Arte Sacra* (presented at the Novas Igrejas de Vários Tempos, Lisboa: Rei dos Livros, 1996), pp. 82-83.

<sup>176</sup> Por “verdade dogmática” referimo-nos a uma afirmação vinculativa sobre uma questão de fé ou de moral, que só o líder espiritual da Igreja Católica – o Papa – tem o direito de estabelecer.

<sup>177</sup> Schonborn, Christoph, Youcat - Catecismo Jovem Da Igreja Católica (Lisboa: Paulus Editora, 2011), p.53.

<sup>178</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.53.

<sup>179</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.55.



História da Humanidade de várias formas, mas particularmente nos sacramentos, noção que iremos explorar de seguida.

### ***b) Sacramento***

A expressão “sacramento” vem do latim *sacramentum* e é traduzida do grego *mysterion* (mistério)<sup>180</sup>. Os sacramentos constituem os sinais *visíveis*, sob a forma de ritual, onde a presença divina actua sobre a pessoa que os recebe, que é transformada por essa acção.

Existem sete sacramentos reconhecidos pela Igreja Católica: o Baptismo (que marca a entrada do cristão na Igreja), a Confirmação (onde o cristão recebe o dom do Espírito Santo), a Eucaristia (que será explicada mais adiante, em ligação com a celebração litúrgica), a Reconciliação (mais comumente conhecida como “confissão”, onde um cristão é absolvido dos seus pecados), a Unção dos Enfermos (dada aos doentes em situações críticas, concedendo “consolação, paz e força e unindo profundamente a Cristo o doente”<sup>181</sup> que o recebe), a Ordem (constitui o reconhecimento dos sacerdotes enquanto tal, concedendo-lhes o poder de administrar os sacramentos e de presidir à celebração litúrgica) e, finalmente, o Matrimónio (o sacramento através do qual um homem e uma mulher se casam pela Igreja).

### ***c) Assembleia***

(ou Assembleia enquanto manifestação da presença de Cristo, através da reunião dos fiéis para a celebração litúrgica)

Mais do que ser uma instituição religiosa, a Igreja é o corpo formado por aqueles que acreditam em Cristo. Igreja (do grego *ecclesia* que quer dizer “assembleia”) refere-se não só ao grupo restrito de autoridades eclesiais que presidem aos rituais religiosos, mas a todos os cristãos.<sup>182</sup> Esta dimensão comunitária tem início no grupo de discípulos de Jesus, que com ele formam a primeira Igreja (e que foram a primeira *Assembleia*, no sentido em que foram o primeiro grupo que participou na primeira Eucaristia – *vide* celebração litúrgica – a Última Ceia) e que, após a sua morte e ressurreição, se espalharam pelo mundo e fundaram, por sua vez, outras comunidades cristãs.

Uma vivência cristã tem necessariamente este lado comunitário, experimentado principalmente através da celebração litúrgica dominical<sup>183</sup> (*vide*

---

<sup>180</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.106.

<sup>181</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.141.

<sup>182</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.76.

<sup>183</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.78.

celebração litúrgica). Jesus disse: “Onde estão dois ou três reunidos em Meu nome, Eu estou no meio deles” (Mt 18, 20). Também a reunião dos cristãos se traduz numa presença divina. Quando os cristãos se reúnem para celebrar a Liturgia, a presença de Cristo emerge dessa união, tanto porque a oração é dirigida a Cristo (e por meio do Filho, a Deus-Pai), mas também porque é o divino que age através dos fiéis que se reúnem para celebrar a sua fé<sup>184</sup>. Esta reunião tem um carácter amplificador: quando, em grupo (por mais pequeno que este seja – “dois ou três”), de cristãos celebra a Liturgia enquanto comunidade, estão unidos a Cristo por meio da Eucaristia, e por meio dele, a toda a Igreja (os cristãos de todo o mundo, os que já existiram e aqueles que virão no futuro)<sup>185</sup>.

#### *d) Liturgia*

As expressões “Liturgia” “missa” ou ainda “celebração litúrgica”<sup>186</sup> referem-se ao “culto divino oficial da Igreja”<sup>187</sup>, à celebração comunitária principal dos cristãos, que deve ser frequentada semanalmente, ao domingo e festas da Igreja. Dos vários momentos de que é composta a celebração, destacamos a leitura das Sagradas Escrituras e a Eucaristia (o momento em que as hóstias e o vinho são consagrados – ou seja, passam a ser presença *sacramental* de Cristo – e são distribuídas à Assembleia).

A leitura das Sagradas Escrituras constitui o momento em que o sacerdote, em nome de Deus, anuncia a sua Palavra ao seu Povo – os cristãos entendem que a Bíblia anuncia a Palavra de Deus não só porque faz o relato dos acontecimentos passados da Igreja (particularmente, no Novo Testamento, da vida de Jesus), mas continua a ser provocadora de transformação no presente.<sup>188</sup>

A Eucaristia ou Comunhão é o momento central da vida dos cristãos, “fonte e centro de toda a vida cristã”<sup>189</sup>. O ritual da Sagrada Eucaristia é instituído por Jesus na Sua Última Ceia (Mt 26:17-30, Mc 14:12-26, Lc 22:7-39, Jo 13:1 até Jo

---

<sup>184</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.80.

<sup>185</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.90.

<sup>186</sup> Existem ainda outros termos para a Liturgia, como “Santo Sacrifício”, “Ceia do Senhor”, “Fracção do Pão”. O termo “Eucaristia” também se pode referir à celebração litúrgica no seu todo. Contudo, nesta dissertação usaremos o termo “Eucaristia” apenas quando fizermos referência ao Sacramento (e por isso, ao momento específico da celebração litúrgica em que se realiza o ritual). Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., pp.123-126.

<sup>187</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.103.

<sup>188</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., pp.18-24.

<sup>189</sup> Papa Paulo VI, “Constituição Dogmática Lumen Gentium Sobre a Igreja”, Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano, 1964  
<[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19641121\\_lumen-gentium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html)> [accessed 13 May 2015]

17:26), quando “antecipou a Sua morte”<sup>190</sup> e se ofereceu aos discípulos “sob os sinais do pão e do vinho”<sup>191</sup>, exortando-os a celebrarem a Eucaristia a partir da Sua morte”<sup>192</sup>. Por isso, quando os cristãos se reúnem na celebração litúrgica e participam na Eucaristia, repetindo o ritual da Última Ceia, dão-lhe continuidade na História, e a acção divina, presente nas espécies consagradas (i.e. as hóstias e o vinho) é perpetuada naqueles que a recebem. Através da Eucaristia, os cristãos ali presentes unem-se a Cristo (estão em *comunhão* com Ele) e, através d’Ele, a toda a Igreja.

A Liturgia é descrita como um culto divino, mas deve ser considerada principalmente como um ritual que é feito em favor dos fiéis: “A Liturgia é simultaneamente a meta para a qual se encaminha a acção da Igreja e a fonte de onde promana toda a sua força.”<sup>193</sup> Através das Sagradas Escrituras e, especialmente, da Eucaristia, os cristãos tornam-se próximos de Deus.

Assim, a celebração litúrgica reúne em si vários sinais da presença divina, entre eles:

- nos sacerdotes que presidem à celebração, que estão no altar “*in persona Christi capitis*”, expressão que significa que “os sacerdotes não apenas agem em lugar ou por missão de Cristo, mas que, por força da sua consagração [que tem lugar no sacramento da Ordem], é Cristo que, como cabeça da Igreja, actua através deles”<sup>194</sup>;
- na leitura das Sagradas Escrituras: “na Santa Missa, acolhemos o Evangelho de pé, porque é o próprio Deus que nos fala com palavras humanas”<sup>195</sup>;
- no Sacramento da Eucaristia, como sinal *visível* da presença de Deus<sup>196</sup>;
- na reunião da Assembleia (*vide* p.53, “Assembleia”).

---

<sup>190</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.122.

<sup>191</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.122.

<sup>192</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.122.

<sup>193</sup> “Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium Sobre a Sagrada Liturgia”, Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano, 1963, nº 10, <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html)> [accessed 25 September 2014]

<sup>194</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.129.

<sup>195</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op.cit., p.24.

<sup>196</sup> As hóstias consagradas que não forem consumidas na celebração eucarística devem ser conservadas num sacrário – lugar “precioso e distinto para a conservação do Santíssimo” (Christoph Schonborn, *Youcat*, p.131)., que fora do tempo da Liturgia, se torna um ponto fulcral para a oração pessoal que toma lugar no espaço da igreja, porque guarda um Sacramento.

### e) *Oração pessoal*

Por “oração pessoal” entenda-se o diálogo que o cristão estabelece com Deus. Tal como nos vários tipos de diálogo que é possível estabelecer com outra pessoa, existem vários tipos de oração, sendo que muitas necessitam, em primeiro lugar, que se procure atingir um estado de *silêncio interior*, de forma a que os sentidos e as preocupações do dia-a-dia não sejam obstáculos a este diálogo. O diálogo pode ocorrer de muitas formas; sendo que existem 3 tipos de oração: vocal, *lectio divina* e contemplação.

A oração vocal consiste na leitura ou declamação de orações dirigidas a Deus, mas pode ser também um discurso livre daquele que reza, em “lamentação, pedido, louvor ou agradecimento.”<sup>197</sup>

A *lectio divina* consiste numa “busca orante”<sup>198</sup> que faz uso de um texto ou imagem sagrada. Neste caso, a oração tenta ser um exercício de escuta: a leitura ou a observação da imagem sagrada são feitos com o intuito de receber um sinal divino. É uma “pesquisa sobre a vontade, os sinais e a presença de Deus”<sup>199</sup>, mas que exige saber fazer uma leitura da imagem ou do texto dentro do contexto em que a acção toma parte, e a capacidade de transpor cuidadosamente o seu significado para o percurso espiritual individual de cada um.<sup>200</sup>

A contemplação é a forma mais simples de oração; na contemplação aquele que reza coloca-se diante de Deus e procura, através do silêncio interior, fazer um exercício de escuta da vontade de Deus<sup>201</sup> É descrita também como uma “presença diante de Deus.”<sup>202</sup>

A oração pessoal pode tomar parte em qualquer lugar, mas o espaço da igreja é particularmente propício a este exercício – se for feito fora dos horários da celebração litúrgica, porque esta pede uma participação comunitária – se a igreja for *verdadeiramente* uma igreja, ou seja, se a atmosfera do lugar permitir este diálogo sem obstáculos e permitir que o orante tome conta da presença de Deus (estas condições serão descritas mais à frente).

Von Balthasar, teólogo contemporâneo do Concílio do Vaticano II, alerta para uma necessidade de encarar a oração pessoal e a Liturgia não como actividades independentes uma da outra (auto-suficientes, digamos), mas antes como parte de uma só vivência, que é relação com Deus: a oração emerge da Liturgia, em vez

---

<sup>197</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.275.

<sup>198</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.275.

<sup>199</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.275.

<sup>200</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.275.

<sup>201</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.276.

<sup>202</sup> Schonborn, Christoph, Youcat, op. cit., p.276.

de a substituir.<sup>203</sup> A Liturgia, diz Von Balthasar, tem um valor de tal forma profundo, que o Homem precisa de se preparar para a celebração litúrgica através da oração pessoal, e depois, de fazer um exercício de silêncio, contemplando aquilo que viveu na celebração, de modo a poder vivê-la com a profundidade que merece.<sup>204</sup>

### 3. O que é que, tentando sê-lo, não são igrejas?

#### a) *A Máquina da Liturgia*

A lógica funcionalista da *Máquina da Liturgia* identifica duas funções para a igreja: uma, é o espaço comunitário da celebração eucarística; outra, é o local da oração individual, que “apoia e interioriza a grande oração da Eucaristia.”<sup>205</sup>

Assim, o projecto nasce das necessidades espaciais da Liturgia. A distribuição dos “equipamentos” necessários, como o altar, a sacristia ou a presidência são colocados de forma a melhor servir este fim, e a iluminação e a acústica são afinadas de modo a colocar em destaque aqueles que dirigem a celebração.

De um ponto de vista funcionalista, a oração individual não tem qualquer tipo de exigências práticas: não requer qualquer tipo de “equipamento” específico (como o altar ou o ambão), e como é uma actividade de carácter individualista, dispensa uma organização espacial específica (ao contrário da celebração comunitária, onde se deve ter em conta a posição da assembleia relativamente ao presbitério, por exemplo). A oração individual pode ser uma das funções principais numa igreja, mas do ponto de vista do programa funcional não tem qualquer expressão.

A *Máquina da Liturgia* nasce do cumprimento dos três princípios vitruvianos (ver página 33, “Firmitas, Utilitas, Venustas: os princípios Vitruvianos”) e

---

<sup>203</sup> “The liturgy does not replace the personal prayer of the Church, but rather flows out of it. For [Von] Balthasar, action and liturgy ground and manifest the fruits of personal prayer, but they never replace it.” Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, The Imaginative Conservative  
<<http://www.theimaginativeconservative.org/2013/01/sacred-architecture-christ-hans-urs-von-balthasar.html>> [accessed 20 August 2014]

<sup>204</sup> “As if a break of two minutes after the sermon or after communion could satisfy man’s elementary need of silence in God, of communion from heart with him! And who can, as he swallows the Host, “realize” what Holy Communion means? Does he not need for that the unfunctional, silent “adoration of the holy of holies”? Or silent, personal meditation on the Holy Scriptures?” Von Balthasar, apud. Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit.

<sup>205</sup> Catecismo Da Igreja Católica, op. cit., artigo 1185.

apresenta ainda falhas na sua atmosfera: o local pode estar preparado para o discurso de um celebrante que se dirige a um público – mas falta-lhe ser ainda um lugar que acolhe os fiéis e os dispõe ao diálogo com o Transcendente Encarnado (que abrange muito mais do que escutar o celebrante). Ou seja, a *Máquina da Liturgia* apresenta todas as condições para que o ritual da Liturgia decorra sem problemas logísticos ou funcionais: existem boas condições de iluminação, sonoras e de visibilidade; os percursos necessários ao ritual estão previstos na planta; e o desenho do espaço prevê até as exigências de algumas festas particulares que acontecem ao longo do ano litúrgico. No entanto, não existe no espaço interior uma atmosfera que ajude à tomada de consciência de que, naquele lugar, se dá o encontro com o divino cristão: por exemplo, o ritual da Liturgia acontece, mas o espaço não cria as condições para que os cristãos possam tomar consciência do impacto do que estiveram a viver.

Daqui é possível perceber o quão importante é que uma igreja seja arquitectura, e enquanto tal, seja *morada*: as igrejas são *morada* no sentido em que, primeiro, devem criar um sentimento de segurança que nos levam a esquecer todas as distrações e ansiedades que, lá fora, nos assaltavam os pensamentos (acolhimento). Este “sentir-se em casa” (*vide* p.38, “Acolhimento”), como já sabemos, permite o *recolhimento*. A dimensão do recolhimento (no sentido que demos à palavra no capítulo anterior<sup>206</sup>) não é de importância menor na igreja: é esta dimensão que permite que o Eu tenha *consciência de si* e esse passo é fulcral tanto para uma oração individual como para uma celebração comunitária: deve haver uma integração do Eu, um *reconhecer-me como sou*, que acorda o desejo do infinito que é próprio do Homem, para que possa haver uma participação total do Eu num diálogo com transcendente (*vide* p.44, “A janela como elemento essencial à morada”).

No fundo, podemos dizer que existe um sujeito - o crente - e um objecto - o divino, que, os cristãos consideram que é onnipresente, mas que se revela particularmente nos Sacramentos e nos rituais. No mundo (fora da arquitectura, digamos), a tomada de consciência dessa presença divina é um processo constantemente interrompido por outros estímulos. A igreja deve, por isso, construir as condições que ultrapassam as limitações perceptivas do sujeito, de maneira a que haja uma correspondência – um encontro – entre o sujeito e o objecto. Se uma igreja não é capaz de providenciar esta atmosfera, nada a distingue do mundo desorganizado, da não arquitectura.

Um projecto de uma igreja que parte da espacialização das suas funções poderá cumpri-las na perfeição mas, como vimos no capítulo anterior, o programa de um edifício não reflecte totalmente o que um edifício *deve ser*.

Exemplo deste género de edifício é a Basílica da Santíssima Trindade em Fátima. A organização espacial da assembleia em relação ao presbitério está totalmente adequada ao ritual. A iluminação e a acústica foram pensadas para receber

---

<sup>206</sup> Cf. p.28, “Recolhimento”.



Figura 4 – Nave central, Basílica da Santíssima Trindade, Fátima, Alexandros Tombazis.

um número considerável de visitantes. Contudo, se as imagens que vão pontuando o edifício (e principalmente as que se encontram no presbitério) não existissem, nada distinguiria esta Basílica de um auditório (ainda que um auditório de grande funcionalidade).

Por esta razão, a Máquina da Liturgia é um edifício que procura funcionar como igreja, mas que não é ainda arquitectura, porque não é ainda uma morada. A Máquina da Liturgia pode ser o lugar onde o sagrado se revela - nos Sacramentos, na reunião dos fiéis, nos rituais<sup>207</sup> mas não nos é dado um espaço que torne possível a *tomada de consciência* dessa revelação. Podemos dizer que o sagrado está presente, mas não existe o gesto caridoso de reconhecer as limitações perceptivas do Homem, preparando-o para o encontro com o Transcendente.

### ***b) O Templo***

Se a *Máquina da Liturgia* parte do cumprimento da função da igreja, o *templo*, pelo contrário, concentra-se na sua forma.

O *Templo* é o exercício da arquitectura que se foca completamente na construção de uma atmosfera que leva à meditação e à contemplação, mas meditação e contemplação que ainda não são especificamente cristãs – não é portanto uma *igreja*. Isto resulta de uma estética que, ou se afasta de qualquer credo específico (uma tentativa de acolher uma espiritualidade gnóstica ou panteísta, como diz Benedetti) ou que se deixou contagiar por outras lógicas que não a cristã. Ou seja, o sagrado cristão pode estar presente no *Templo* (porque os Sacramentos acontecem naquele espaço), mas a arquitectura do lugar não aponta especificamente para eles; aponta para outra coisa qualquer. É dotado de uma lógica centrífuga, que se afasta e diverge da Liturgia, do que se passa no edifício, frequentemente para o próprio projecto (o Cardeal Ravasi dizia que os novos projectos de igrejas apontavam mais para os próprios materiais do que para a Liturgia<sup>208</sup>).

Por exemplo, o presbitério da igreja de Santa Maria, de Marco de Canaveses, do arquitecto Siza Vieira ilustra claramente esta tendência: o olhar do visitante é atraído pela tensão provocada pela parede lateral esquerda que se vai curvando em direcção ao alto, onde é perfurada por três janelões que iluminam o tecto da nave da igreja e vão criando vários jogos de luz, difusa e misteriosa, ao longo do dia.

---

<sup>207</sup> Cf. p.64, “Liturgia”.

<sup>208</sup> Kington, Tom, “Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican”, op. cit. “Cardinal Ravasi conceded that one of Rome’s most controversial new churches – Richard Meier’s Jubilee Church, which resembles a yacht with spinnakers hoisted – had won over locals, but complained that “the building materials were the focus of pre-construction meetings, not the liturgical life”.”





Figura 5 – Nave central, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.

Já o sacrário ou a cruz minimalista ficam à margem deste gesto; estão numa posição lateral do presbitério, frequentemente na sombra, assim como o altar – e consequentemente, o celebrante, durante a Liturgia – o que dificulta a visibilidade de quem está na assembleia para seguir as expressões do celebrante.

O *Templo* pode também cair num enamoramento pela própria forma, distraíndo-se do propósito do lugar. Nos casos mais graves, encontramos até uma confusão entre a concepção do edifício como *abertura* para o sagrado e o edifício como *o* sagrado. Eliade considerava que o espaço sagrado era “lugar de comunicação com o alto”<sup>209</sup> – e de facto, a arquitectura sacra, como já vimos, é a cuidada construção de um espaço que permite que o Homem entre em diálogo com o Transcendente. No caso do *Templo*, pelo contrário, a arquitectura pretende substituir o sagrado, construindo uma atmosfera que é uma celebração de si própria<sup>210</sup>. Existe uma tentativa de dar ênfase às condições que normalmente levariam o sujeito (o Eu) a perceber o objecto: a luz, a materialidade, um espaço misterioso, que não se revela inteiramente; construindo um lugar que, só por si, *parece* sagrado. Mas simultaneamente, o sagrado cristão (que se faz presente nos sacramentos, na comunidade cristã reunida em assembleia, nos rituais, na história da Igreja) que está de facto presente, passa despercebido no espaço, porque a atenção está concentrada num arrebatamento produzido pela forma arquitectónica.

Sabe-se que os gregos construíam frequentemente um templo ao deus desconhecido. Este templo não era a casa de uma divindade misteriosa, mas antes o lugar vazio, ocupável por qualquer deus que os humanos não conheciam ainda. Assim, o templo ao deus desconhecido é o exemplo do *Templo*: o lugar que leva ao encontro com o divino, mas um divino que ou está ausente, ou ainda não assumiu uma forma concreta, imaginável.

No caso concreto das igrejas, o divino cristão aponta sempre para o Mistério da Encarnação, Cristo feito Homem, que os profetas anunciam no Antigo Testamento e que se torna sacramentalmente presente cada vez que os cristãos celebram a Eucaristia. Antonietta Crippa aponta para a “Encarnação e Glória” como os dois aspectos que especificam o sagrado cristão:

*É claro que o espaço cristão é espaço para uma liturgia, e não uma construção qualquer (é acertada a alusão feita sobre a sacralidade da casa), mas dentro da igreja essa sacralidade implica a Encarnação e a Glória.*

*A segunda componente é a Glória de Deus que é a manifestação de Cristo em tudo e todos na concretização de um*

---

<sup>209</sup> Abreu, Pedro Marques, “Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático em torno do ser da Arquitectura”, op. cit., p.136

<sup>210</sup> Ver nota de rodapé nº208, p.70.

*acontecimento histórico, e não num princípio afirmado sobre a História.*<sup>211</sup>

O Templo ignora a especificidade cristã, substituindo-a por outras coisas: a sua forma é agradável, elegante, e contém uma dimensão metafísica que convida à reflexão e à introspecção. No entanto, é necessário notar que um espaço destes não é ainda uma *igreja*, se não apontar para fora da própria Arquitectura, para o centro do sagrado, que neste caso é a relação com Jesus Cristo. Como Cristo determinou: “Quando dois ou três estiverem reunidos, Eu estarei no meio deles.” (Mt 18:20) Uma igreja enquanto arquitectura, mas acima de tudo, enquanto igreja no verdadeiro sentido do termo, aponta para fora de si, para esta reunião.

O Templo e a Máquina da Liturgia seguem lógicas que se concentram, respectivamente, na forma e na função. Vale ainda a pena acrescentar que estas interpretações (desadequadas), do que uma igreja deve ser, podem coexistir num mesmo edifício: um projecto que assegura o programa funcional, que tem valor estético, sem que a identidade do edifício seja propriamente cristã. Aliás, a maioria dos projectos contemporâneos analisados na “Problemata” desta dissertação sofrem destes dois defeitos em simultâneo.

#### 4. O que é uma igreja?

A análise da *Máquina da Liturgia* e do *Templo* permitiram-nos compreender duas características da igreja: a dimensão da igreja enquanto *morada* e, por outro lado, a necessidade de uma especificidade da própria igreja enquanto lugar do sagrado cristão; que um edifício possa *ser igreja* implica ser mais do que um espaço de contemplação sem um credo específico.

A estratégia adoptada até agora – a análise dos casos *que não são igrejas* – é sempre limitada, embora nos tenha aproximado daquilo que verdadeiramente se procura num projecto de uma igreja. No entanto, muito mais difícil será apresentar uma definição fechada do que é uma igreja. As alterações introduzidas pelo Concílio do Vaticano II introduziram inúmeras mudanças ao ritual, e ainda estamos à procura da tipologia arquitectónica que melhor as traduz. Apresentar tal tipologia exigiria desenvolver um trabalho totalmente diferente daquele a que nos propusemos, e não é essa a temática que desejamos explorar.

Mas se a pergunta “O que é uma igreja?” não pode ser respondida de forma fechada e definitiva, podemos ao menos reformular a pergunta da seguinte forma: “Para onde é que aponta o ser igreja?”

---

<sup>211</sup> *Novas Igrejas de Vários Tempos: Actas do Colóquio sobre Arquitectura e Arte Sacra* (presented at the Novas Igrejas de Vários Tempos, Lisboa: Rei dos Livros, 1996), pp. 46-48.

Se considerarmos o termo que dá origem à palavra “igreja” é *ecclesia*, que quer dizer “assembleia” em grego, notamos desde já a ênfase que é colocada no Homem – esta não é a Casa de Deus, mas antes a Casa do seu Povo.<sup>212</sup>

A palavra aparece nas primeiras comunidades cristãs como *Domus-Ecclesia*, que significa “casa-assembleia” e referia-se, não a um edifício construído exclusivamente para este fim, mas às habitações dos membros da comunidade que possuíam uma divisão para celebrar a Eucaristia, grande o suficiente para a comunidade. Mas rapidamente os primeiros cristãos sentiram a necessidade de um espaço que servisse unicamente as celebrações sagradas. Assim surgiram as *Domus Ecclesiae*<sup>213</sup> – “Casa da Assembleia” – os edifícios que recebiam a comunidade do Povo de Deus.

A evolução da expressão que dá origem ao termo que os cristãos usam para o seu espaço indica-nos que a igreja é um lugar construído para o Homem. O Deus Cristão, sendo Deus, é *omnipresente* e dispensa uma morada. É o Homem que necessita de um lugar que o desperta para a presença do divino.

Esta questão é confirmada pela tipologia arquitectónica que os cristãos adoptam para o seu espaço sagrado. A seguir à passagem da *Domus-Ecclesia* para as *Domus Ecclesiae*, quando o Cristianismo é declarado religião oficial do Império Romano e os cristãos podem finalmente construir igrejas públicas, as comunidades cristãs escolhem a tipologia basilical como modelo a usar como base, em vez dos templos romanos. As diferenças entre uma e outra são muitas e significativas.

Por exemplo, o templo romano é o edifício construído fora do centro urbano, geralmente no topo de uma colina, próximo dos deuses. O culto é feito no exterior do edifício: só um grupo selecto pode entrar no compartimento ocupado pela estátua da divindade. A basílica, pelo contrário, encontrava-se no centro da cidade, junto ao mercado. Era local de passagem da vida quotidiana, onde se reuniam os cidadãos para discutirem assunto políticos ou sociais em assembleia ou com os seus governantes. A basílica está mergulhada no quotidiano, não é um edifício distanciado da cidade, mas próximo. Daqui podemos estabelecer um paralelo com a Encarnação: o facto de os cristãos acreditarem num Deus que também é Homem (as duas dimensões em simultâneo) indica que existe uma imersão total do divino no concreto da Humanidade. Depois, é uma casa *para servir* a comunidade: a basílica é o lugar dos assuntos civis, é o lugar do diálogo. A basílica apresenta-se como o espaço de encontro de uma relação que é recíproca: a assembleia reúne-se para ouvir, pedir, confrontar; é

---

<sup>212</sup> A expressão *ecclesia* (Assembleia) aparece 115 vezes no Novo Testamento para designar a comunidade de cristãos que se reúne para celebrar a Eucaristia; já a expressão *kuriakon* (que dá origem à palavra anglicana *church* ou germânica *kirche*), que se traduz pela Casa do Senhor aparece apenas duas vezes, e não faz referência à reunião dos fiéis.

<sup>213</sup> A palavra “*ecclesia, ecclesiae*” (que significa, como já foi dito, “assembleia”) enquanto palavra da primeira declinação, faz genitivo singular com a terminação *-æ*, adoptando, deste modo, a função sintática de complemento determinativo (= “da assembleia”).

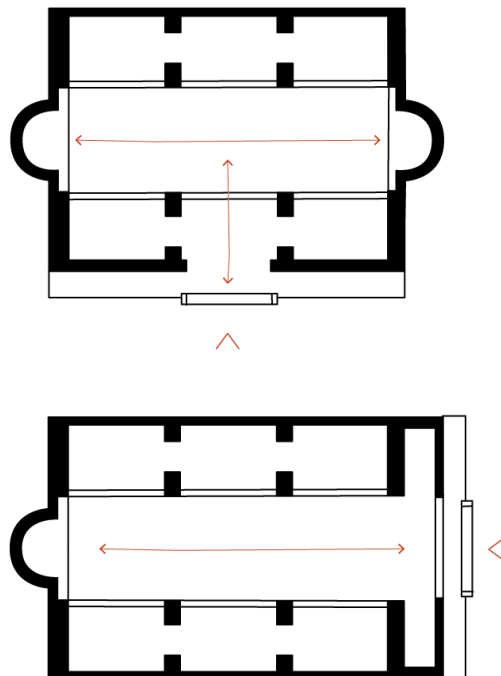


Figura 6 – Em cima: Planta esquemática da Basílica de Constantino, Roma. Em baixo: Planta esquemática de uma basílica paleocristã.

o local do diálogo com os governantes (a origem do termo em grego – *basileus* – que quer dizer “o juiz”, atesta a isto mesmo).

Devemos ainda referir duas mudanças significativas na adaptação da tipologia da basílica romana para o espaço sagrado cristão: se a basílica romana possuía frequentemente mais do que uma abside (geralmente duas, uma em cada extremo menor do edifício), a basílica cristã tem apenas uma, onde se passa a colocar o presbitério (onde se encontram o altar, o púlpito e a presidência). Na basílica romana, a entrada faz-se de forma lateral relativamente ao eixo principal (o estabelecido pelas duas absides, colocadas em extremos opostos); já na basílica cristã, a entrada faz-se alinhada com a única abside existente, para onde está também virada a Assembleia.

Estas alterações ao espaço criam uma hierarquia onde o presbitério, colocado sobre a antiga tribuna, ganha destaque e visibilidade (é ali que se encontra o sacerdote que preside à celebração). A colocação da entrada a eixo com o altar cria um eixo processional, que se experimenta no momento em que se entra no espaço e dos dirigimos a um dos bancos da Assembleia, mas principalmente, quando os fiéis percorrem todo o eixo para, junto ao presbitério comungarem a Eucaristia. Nesse sentido, a basílica paleocristã volta os fiéis todos na mesma direcção, para o altar, para o celebrante, como se estivessem em caminho para este encontro.

Nesse sentido, a apropriação do modelo da basílica ultrapassa o *Templo* e a *Máquina da Liturgia*: a escolha da tipologia da basílica pressupõe o diálogo entre o humano e o divino, e desta escolha se percebe a originalidade do sagrado cristão. Depois, a adaptação do modelo da basílica para o culto cristão parece ter em conta esta necessidade de criar as condições para a percepção do sagrado: as basílicas paleocristãs contêm em si um atmosfera centrípeta, que aponta inevitavelmente para a Liturgia; no fundo, para o Mistério da Encarnação.

Parece-nos, ainda, que as imagens sagradas são, nas basílicas, elementos que contribuem para reforçar perceptivamente a reunião da Assembleia<sup>214</sup>,

---

<sup>214</sup> Papa Paulo VI, “Carta Encíclica *Mysterium Fidei*”, *Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano*, 1965 [http://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_03091965\\_mysterium.html](http://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_03091965_mysterium.html). “No sacrifício da missa Cristo torna-se presente sacramentalmente: (...)35. Bem sabemos todos que vários são os modos da presença de Cristo na sua Igreja. Esta verdade muito consoladora, que a Constituição da Sagrada Liturgia expôs brevemente, é útil que a lembremos com mais demora. *Cristo está presente à sua Igreja enquanto esta ora, sendo Ele quem "roga por nós, roga em nós e por nós é rogado; roga por nós como nosso Sacerdote; roga em nós como nossa Cabeça; é rogado por nós como nosso Deus". Ele mesmo prometeu: "Onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, ali estou eu no meio deles"*. Ele está presente à sua Igreja enquanto ela pratica as obras de misericórdia; isto não só porque, quando nós fazemos algum bem a um dos seus irmãos mais humildes, o fazemos ao mesmo Cristo, mas também porque Cristo é quem faz estas obras por meio da sua Igreja, não deixando nunca de socorrer os homens com a sua divina caridade. Está presente à sua Igreja enquanto esta

presente no espaço sagrado cristão. Quando os cristãos se reúnem para celebrar a Eucaristia, estão a repetir um ritual, e na comunhão são unidos a Cristo e, através d'Ele, a toda a Igreja (*vide* "Liturgia", p.54). Estas imagens sagradas, que geralmente ocupam a abside, representam o Povo de Deus e os Santos e espelham a própria Assembleia, ocupando a totalidade do campo visual, envolvendo-nos no espaço e simultaneamente misturam-se e tornam-se parte da comunidade reunida. Mas funcionam também como uma ilustração da própria Eucaristia, como ilustração visível dos vários significados (sendo que um deles é esta reunião de todos os cristãos através do sacramento). Veja-se o exemplo da igreja de S. Clemente (ver Figura 7), em Roma: a multidão de figuras, representadas em torno da cruz; os doze apóstolos de Cristo, representados mais abaixo, atrás do altar (quase duplicando, em termos perceptivos, o clero presente no presbitério que participa na celebração); e até as figuras, colocadas aos pares, em cada lado da abside servem para densificar o significado do povo reunido em Cristo, figura para onde se voltam, para onde olham para a qual apontam.

A basílica paleocristã parece-nos, pois, uma construção que compreende as limitações do Homem; o lugar cria as condições para que o espírito se abra ao Transcendente cristão porque está repleto de elementos que remetem para a reunião da Assembleia, da História da Igreja e do significado dos Sacramentos. O próprio edifício faculta todas as condições para que quem entra compreenda o sentido do lugar e o significado da relação: os meus sentidos, a leitura que faço do espaço dirigem-me para o diálogo, dirigem-me para o divino; a atmosfera do lugar, construída através da cuidada colocação destes elementos no espaço – e em conjunto com eles – produzem um lugar que nos lembra, nos momentos de oração pessoal, a Liturgia e que apontam para ela quando esta está a decorrer.

A igreja é o lugar que aponta para o divino cristão que está presente nos Sacramentos, em especial para a Eucaristia que é memória da entrega de Jesus na cruz (para mais tarde ressuscitar), mas também da Encarnação. Ou seja, a dupla natureza de Jesus – inteiramente Deus e inteiramente Homem – é expressa na consagração da hóstia e do vinho, que se tornam sinais visíveis de Deus. A igreja é o lugar que aponta para a Eucaristia, criando as condições para que o Homem possa aperceber-se deste profundo Mistério.

Fora das igrejas, esta tomada de consciência é muito mais difícil. Uma passagem que ilustra esta dificuldade é a narrativa dos "Discípulos de Emaús" (Lc 24: 13-35) em que dois discípulos partem de Jerusalém e caminham em direcção a Emaús. A história passa-se já depois do Domingo de Páscoa, depois da ressurreição de Cristo, mas estes dois homens, tendo ouvido os relatos das mulheres que viram o túmulo vazio e se encontraram com Cristo ressuscitado, não acreditaram nelas.

---

peregrina e anseia por chegar ao porto da vida eterna: habita nos nossos corações por meio da fé, e neles difunde a caridade por meio da ação do Espírito Santo, que nos dá."





Figura 7 – Ábside, Basílica de S. Clemente, Roma.



Ao longo do caminho, encontram um estranho – que é, na verdade, Jesus, mas a leitura diz que “os seus olhos, porém, estavam impedidos de O reconhecer” (Lc 24:16) – Jesus, ao ouvir que não acreditaram em tais notícias, começa a explicar-lhes todas as Sagradas Escrituras, e como estas anunciaram a morte e ressurreição do Filho de Deus. Mas ainda assim os discípulos são incapazes de perceber quem lhes fala. É apenas quando entram em casa, quando Jesus – à mesa da refeição – pronuncia a bênção e parte o pão, que estes se tornam capazes de O reconhecer. “Disseram, então, um ao outro: “Não nos ardia o coração, quando Ele nos falava no caminho e nos explicava as Escrituras?” (Lc 24:32). A revelação impele-os a partir imediatamente, a voltar a Jerusalém, para contar aos outros discípulos o que tinham visto.

As verdadeiras igrejas actuam desta forma: elas criam as condições para que seja possível reconhecer a presença de Cristo ali – e consequentemente, seja possível olhar da igreja para o Mundo e reconhecer os sinais divinos que antes não era possível compreender. Esta revelação é fonte de transformação dos cristãos que, alterados por este encontro, partem de novo para anunciar a sua fé em Cristo.

Von Balthasar considera que existe uma dinâmica que é essencial ao que se vive numa igreja, e que se joga em dois pólos opostos: proximidade e distância.<sup>215</sup> Estes dois aspectos são essenciais às igrejas, não para exprimir algum aspecto dogmático da fé cristã, mas em favor do Homem e das suas limitações. Por essa razão, as igrejas devem conter em si um *espaçamento*:

*Em primeiro lugar, a arte sacra e a arquitectura devem evitar tomar dimensões terrenas/humanas apenas, procurando então preservar a “dissimilaridade” (não parença ou falta de semelhança) entre Deus e as suas criaturas. [...] Uma igreja que parece uma sala de estar torna esta noção de diferença entre o Criador e as suas criaturas mais difícil de perceber/vivenciar – torna-o um acto de virtude quase heróica. O sentido do espaçamento pode ser conseguido primeiramente e especialmente através da escala, ornamentação, arte, e ferramentas arquitectónicas como um corrimão, um painel, escadas ou cortinas.*<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Reportamos este resumo de Von Balthasar ao artigo “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, *The Imaginative Conservative* <<http://www.theimaginativeconservative.org/2013/01/sacred-architecture-christ-hans-urs-von-balthasar.html>> [accessed 20 August 2014] de Phillip Nielsen.

<sup>216</sup> “For good reason the people of the Middle Ages built cathedrals larger than a liturgy could fill.” Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit.

O espaçamento é necessário porque o Homem precisa de se libertar de uma série de distrações e preocupações que o assaltam no mundo exterior; para se entrar no diálogo com Deus é preciso primeiro chegar-se a um estado de serenidade, a que Von Balthasar chama *silêncio*<sup>217</sup> (porque se refere a um silêncio *interior*, no qual o homem está concentrado e numa posição de escuta, de abertura interior, sem barreiras que impeçam o diálogo ou distrações que o interrompam). Sem este silêncio interior não é possível um diálogo com Deus. É também por essas razões que o momento da comunhão é um dos momentos finais da missa<sup>218</sup>: para que a assembleia possa lentamente fazer a preparação para receber o Sacramento da Eucaristia.

Mas como é que este silêncio interior acontece no Homem? Começa, primeiro, por um *deslumbramento* que se sente, por exemplo, no momento de entrada nas grandes catedrais: um sentimento de surpresa e comoção que nos invade, que silencia o burburinho do mundo e afasta as ansiedades que antes preenchiam o pensamento e que, ao mesmo tempo, nos reduz a uma “pequenez”, quando confrontados com a grandiosidade do lugar.<sup>219</sup> O deslumbramento refere-se, pois, a

---

<sup>217</sup> Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit. “[Von] Balthasar persistently meditates upon the first principles of the drama of prayer, and only out of these principles can his understanding of sacred art and architecture be gleaned. Above all, his understanding of prayer begins by placing *silent contemplation* at the core. Only through this silent contemplation can we hear God’s Word to us and enter into union with his Word.”

<sup>218</sup> Como nos discípulos de Emaús, os cristãos não compreendem de início o mistério, são lentamente introduzidos: “65. Na passagem dos discípulos de Emaús, nós ouvimos Cristo Ressuscitado censurar os dois discípulos por não deixarem as Escrituras alimentar suficientemente a sua fé: “*Oh! Como sois sem inteligência e lentos para crer em tudo o que os profetas falaram!*” (Lc 24,25). Antes de lhes abrir os olhos para que eles o reconhecessem, ao partir o pão, Jesus abriu-lhes as Escrituras e as interpretou. O encontro com ele nas Escrituras, em outras palavras, está intimamente ligado ao encontro pessoal deles com ele na fé, ao partir o pão. O capítulo seis, do Evangelho segundo São João, indica também que o ato de receber o pão de vida não pode estar separado do ato de escutar, acreditar e viver a Palavra de Jesus Cristo.” “A Eucaristia: Comunhão Com Cristo E Entre Nós (Reflexões Teológicas E Pastorais Em Preparação Para O 50º Congresso Eucarístico Internacional)”, *Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano*, 2012 <[http://www.vatican.va/roman\\_curia/pont\\_committees/eucharist-congr/documents/rc\\_committ\\_euchar\\_doc\\_20110215\\_50-testo-base\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pont_committees/eucharist-congr/documents/rc_committ_euchar_doc_20110215_50-testo-base_po.html)> [accessed 13 January 2015]

<sup>219</sup> “Balthasar repeatedly quotes the famous passage of the Fourth Lateran Council that states: “As great as may be the similarity, so much greater must the dissimilarity between creator and creature be preserved.” The distance between God and his creatures should not be brushed aside or taken for granted, because it is the first key to understanding the glory of God. Not surprisingly, Balthasar emphasizes the principle of creatureliness in the writings of the Fathers of the Church. In *Presence and Thought*, his groundbreaking work on Saint Gregory of Nyssa, Balthasar begins by describing the saint’s habit of beginning his theological works with

este estado de surpresa que é, de certa forma, uma incompreensão que não é uma sensação negativa, mas antes a tomada de consciência de que estamos diante de um grande mistério que se encontra ainda por desvendar (é uma sensação de curiosidade, e não uma frustração)<sup>220</sup>.

É este silêncio interior – que reduz as ansiedades e as preocupações, que nos faz sentir pequenos mas simultaneamente maravilhados, que nos conduz à consciência de nós mesmos; é um *acolhimento* (*vide* “Acolhimento”, p.38) ao modo específico da igreja, que dirige e prepara o diálogo. Deve ser este, na opinião de Von Balthasar, o ponto de partida da Liturgia: o ponto em que o Homem, reduzido ao silêncio, maravilhado e simultaneamente confundido pelo mistério da grandeza divina, abre o coração à celebração litúrgica e eucarística. (Nos termos de Levinas, está totalmente pronto para o diálogo com o Outro.)

Se o *espaçamento* é o processo que leva o Homem a sentir-se pequeno diante de Deus, a *proximidade* é a dimensão complementar, que ajuda o Homem a compreender, por meio dos sentidos, o Mistério da Encarnação; mistério este que afirma que o Deus cristão ultrapassou esta distância infinita que o separa da Humanidade e habitou entre os Homens, e está presente naquele espaço por meio da celebração da Liturgia e, fora dessas horas, no sacrário. O Cristianismo anuncia, assim, um Deus que vence este fosso entre o divino e o humano. Repare-se: não é o Homem que por meio das suas acções atinge o divino, mas o processo contrário:

*Em primeiro lugar, o participante está em silêncio; segundo, Deus profere a sua Palavra ao Homem, no seu silêncio; terceiro, Deus agarra o Homem, iniciando a conversação divina.*<sup>221</sup>

---

“spacing,” that is, with an emphasis on the dissimilarity between God and man: “Every time he undertakes a development of the fundamentals of his metaphysics, Gregory begins from the irreducible opposition between God and creature.” Balthasar’s description of his model Saint Gregory could justly be applied to Balthasar himself. Opposition, however, is not something that keeps man from communion with God; rather, it is only through an understanding of God as incomprehensible that the drama can begin to unfold.” Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit.

<sup>220</sup> ““Incomprehensibility” does not mean a negative determination of what one does not know, but rather a positive and almost “seen” and understood property of him whom one knows. The more a great work of art is known and grasped, the more concretely are we dazzled by its “ungraspable” genius.” Von Balthasar apud Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit.

<sup>221</sup> Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit. “Balthasar’s anatomy of prayer consists, therefore, in three parts: first, the participant is silent; second, God speaks the Word to man in his silence; third, God catches man up into the divine conversation.”

Para Von Balthasar, as imagens de Cristo desempenham um papel fulcral na percepção do Mistério da Encarnação. São as imagens que, visualmente, se tornam uma ponte que vence o fosso (estabelecido, arquitectonicamente, através da dimensão do espaçamento) que existe entre Deus e as criaturas.<sup>222</sup> Este papel das imagens parece concordar com a nossa hipótese que encara as imagens como as *janelas* de Levinas.

Os aspectos relativos ao efeito das imagens nas igrejas serão explorados com mais detalhe nos próximos capítulos, mas podemos já avançar que, segundo Von Balthasar, importância das imagens numa igreja está directamente ligada ao Mistério da Encarnação enquanto eixo central do Cristianismo: Jesus Cristo é imagem de Deus-Pai.<sup>223</sup> Por essa razão, a contemplação cristã passa, naturalmente, pelas imagens, e especialmente, pela *figura* de Cristo.<sup>224</sup>

*Para [Von] Balthasar, uma igreja completamente privada de imagens não é alguma coisa que se possa concentrar o olhar da congregação exclusivamente em Cristo (como muitos Protestantes e alguns pensadores Católicos possam afirmar) mas é muito mais semelhante a um Evangelho onde metade das parábolas de Cristo foram retiradas.*<sup>225</sup>

O Catecismo da Igreja Católica apresenta a seguinte descrição das igrejas:

*1181. A casa de oração em que é celebrada e conservada a santíssima Eucaristia, em que os fiéis se reúnem, e na qual a presença do Filho de Deus, nosso Salvador, oferecido por nós no altar do sacrifício, é*

---

<sup>222</sup> Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit. “These images are the image of Christ who bridges that “spacing” or gap that first brought the faithful into awareness of their need for God.”

<sup>223</sup> Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit. “The Word God speaks to man is the *Logos* of Scripture—Jesus Christ himself. As the Word spoken by God to Man, Christ is the perfect “image” of God because he is God, the visible mediator of the invisible Creator.”

<sup>224</sup> Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit. “In this much—discussed matter all depends on whether the contemplator is a Christian or not. If he is not a Christian, he will from the beginning strive for imageless contemplation. ... For the Christian all is different.”

<sup>225</sup> Nielsen, Philip, “Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture”, op. cit. “For Balthasar, a Church totally devoid of images is not something that could concentrate the eyes of the congregation purely on Christ (as many Protestant and even some Catholic thinkers would assert), but is rather much more akin to a Gospel in which half the parables of Christ were removed.”

*venerada para auxílio e consolação dos fiéis, deve ser bela e apta para a oração e para as celebrações sagradas. Nesta «casa de Deus», a verdade e a harmonia dos sinais que a constituem devem manifestar Cristo presente e actuante neste lugar.*<sup>226</sup>

Parece-nos que esta definição menciona, ainda que de forma resumida, alguns dos aspectos já discutidos no decorrer deste capítulo: a dimensão da igreja enquanto “casa de oração”<sup>227</sup>, pensada para benefício do Homem e não como morada divina (“para auxílio e consolação dos fiéis”<sup>228</sup>) onde “os fiéis se reúnem”<sup>229</sup> (*Domus Ecclesiae*) para o encontro com o seu Senhor (“na presença do Filho de Deus nosso Salvador”<sup>230</sup>), onde se desenrolam duas actividades (“para oração e para as celebrações sagradas”<sup>231</sup>).

Tanto da nossa análise da *basílica* como da caracterização que Von Balthasar faz da igreja surgem alguns elementos que contribuem para a construção de um lugar que favorece o encontro entre o Homem e o Transcendente cristão – entre eles, as imagens sagradas.

Em suma, parece-nos que as igrejas, enquanto casas que “albergam o Infinito”<sup>232</sup>, são as moradas que nos preparam para o encontro com o Transcendente cristão. Se o rebuliço do mundo apenas permite que o Homem se aperceba do divino em momentos repentinos, curtos<sup>233</sup>, as igrejas são os lugares que nos permitem a serenidade interior que nos leva à tomada de consciência da presença de Deus naquele lugar, não de forma fugaz, mas enquanto permanência<sup>234</sup>.

Assim, a igreja é um espaço que actua, não de forma unicamente racional (um espaço que exige a leitura de uma série de símbolos, para que daí se entenda o seu sentido) nem unicamente emocional (o que se procura não é uma sensação de arrebatamento dos sentidos, provocada pelas formas, que afasta o Homem das suas circunstâncias). As igrejas actuam sobre o ser humano *no seu todo*, como que

---

<sup>226</sup> Catecismo Da Igreja Católica, *Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano* <[http://www.vatican.va/archive/catechism\\_po/index\\_new/p2s1cap2\\_1135-1209\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p2s1cap2_1135-1209_po.html)> [accessed 26 September 2014], art. 1181.

<sup>227</sup> Catecismo Da Igreja Católica, art. 1181, op. cit.

<sup>228</sup> Catecismo Da Igreja Católica, art. 1181, op. cit.

<sup>229</sup> Catecismo Da Igreja Católica, art. 1181, op. cit.

<sup>230</sup> Catecismo Da Igreja Católica, art. 1181, op. cit.

<sup>231</sup> Catecismo Da Igreja Católica, art. 1181, op. cit.

<sup>232</sup> Abreu, Pedro Marques, “A “Rocha” Ou “Enigma Da Objectividade Sagrada”” (presented at the O Enigma, Casa de Fronteira e Alorna, 1997)

<sup>233</sup> Abreu, Pedro Marques, “A “Rocha” Ou “Enigma Da Objectividade Sagrada””, op. cit.

<sup>234</sup> Abreu, Pedro Marques, “A “Rocha” Ou “Enigma Da Objectividade Sagrada””, op. cit.

"por osmose"<sup>235</sup>, da mesma forma que uma obra de arte actua sobre o ser e comunica o seu sentido.

Depois, esta forma de actuar no espaço aponta para uma ideia de um divino específico, que se revela nos Sacramentos (que se exprimem num eixo vertical ascendente, onde Deus desce à terra para habitar entre os Homens) e na Assembleia reunida em celebração (que se pode exprimir segundo um eixo horizontal)<sup>236</sup>.

Sabemos que existiriam outros elementos com maior impacto ou, talvez, de maior relevância para a liturgia, que poderiam ser aprofundados. Mas nesta dissertação concentrar-nos-emos exclusivamente no papel que as imagens desempenham no espaço da igreja.

O valor artístico que a beleza das imagens acrescenta ao espaço já é conhecido e reconhecido pelo público em geral; é a sua valência enquanto *janela* da *morada* de Levinas que nos interessa aprofundar.

---

<sup>235</sup> Abreu, Pedro Marques, "A "Rocha" Ou "Enigma Da Objectividade Sagrada"", op. cit.

<sup>236</sup> Abreu, Pedro Marques, and Maria Portas, "Hic Verbum Caro Factum Est", 1996

Terceira Parte:

---

AS IMAGENS COMO JANELAS





Dedicar-nos-emos, agora, à questão central desta dissertação: as imagens e o seu contributo para a Arquitectura e, em particular, para as igrejas. Daquilo que foi já desenvolvido nos capítulos anteriores, pudemos estabelecer quanto à Arquitectura (*vide* “A janela como elemento essencial à morada”, p.44):

1. Que a Arquitectura precisa de *janelas*, elementos que permitem que o Eu estabeleça uma relação com outro agente, fora de si;
2. A presença ou ausência destes elementos é crucial para a vivência do espaço, porque está directamente ligado à necessidade que o Homem tem de estar em relação;
3. Que as imagens possam talvez ser equiparadas às *janelas*, na medida em que parecem ter um efeito arquitectónico semelhante, hipótese essa que carece ainda de confirmação.

Da análise ao espaço das igrejas, e particularmente do modelo da basílica paleocristã (*vide* “O que é uma igreja?”, p.63), surge também a hipótese de que a atmosfera depende de alguns elementos-chave, entre os quais as imagens.

O problema das imagens a que agora nos dirigimos foi já levantando as seguintes questões:

- De que forma actuam as imagens nas igrejas?
- A acção das imagens será equiparável à acção das janelas na Arquitectura? De que forma se diferenciam umas das outras?
- Existe valor acrescido na acção das imagens nas igrejas em relação às janelas?

A resposta à primeira pergunta exige uma passagem pelos campos dos *Religious Studies* (área que, por não ser ainda muito conhecida, será explicada ainda neste capítulo introdutório).

No entanto, devemos primeiro definir em concreto aquilo que entendemos por “imagem” e “imagem sagrada”, de forma a compreender a natureza do nosso objectivo de estudo e delimitar o campo de trabalho onde iremos alocar os nossos esforços. O contexto em que iremos tratar a acção das imagens é mais restritivo do que anteriormente: vamos dedicar-nos especificamente às imagens sagradas – como as definimos no capítulo “O que entendemos por imagem”, p.79, dentro do espaço das igrejas.

Fazemos este afunilamento para podermos determinar se o problema das igrejas contemporâneas (identificado na nossa “Problemata”) se deve, em parte, à ausência deste tipo de elementos *enquanto* problema arquitectónico – ou seja, não como uma questão meramente periférica ao projecto do edifício da igreja, mas como um factor preponderante na consolidação de uma atmosfera necessária à vivência do espaço enquanto tal.

Só depois de circunscrever o universo a que nos referimos com a expressão “imagem sagrada” estaremos prontos para estudar a acção das imagens e os vários níveis de relação que estas são capazes de estabelecer entre o seu conteúdo e o observador. Iremos explorar a capacidade da imagem de actuar no espaço em geral e

nas duas formas de estabelecer uma relação com o Transcendente cristão nas igrejas (na oração pessoal e na Liturgia). Exploraremos, depois, os efeitos que essas acções provocam no observador e no espaço.

A partir deste ponto estaremos aptos a responder às três últimas questões: *A acção das imagens é equiparável à acção das janelas na Architectura? De que forma se diferenciam umas das outras?* E ainda *Existe valor acrescido na acção das imagens nas igrejas em relação às janelas?* Ou seja, estaremos aptos a apontar as semelhanças e as diferenças entre as imagens e as janelas, confirmando ou rejeitando a hipótese de que as imagens podem servir como janelas nas igrejas; e, a partir dessa descoberta, determinar se existe, de facto, um valor acrescido na presença das imagens nas igrejas (quando comparadas com as janelas).

(Se conseguirmos confirmar que as imagens sagradas são, de facto, um problema da arquitectura da igreja, avançamos já em relação ao problema específico da arquitectura das igrejas contemporâneas e abrimos um outro conjunto de questões relativas à Arquitectura no geral. Por exemplo: em que outras tipologias arquitectónicas podemos usar as imagens enquanto janelas? Em que outros contextos são as imagens essenciais à densificação do sentido do lugar? Estas questões, no entanto, precisam de uma pesquisa específica e ficam de fora do objectivo desta tese.)

Foquemo-nos, por isso, nas imagens sagradas dentro do espaço das igrejas. Abordaremos esta relação registando os vários efeitos que estas são capazes de provocar no seu observador. A razão para esta metodologia é semelhante ao método usado para definir a identidade da Architectura (*vide* “O que é a Architectura?”), ou seja, concentrar-nos-emos em relatar aquela que é a experiência vivida pelo observador quando está diante de uma imagem. É através deste relato que percebemos se as imagens funcionam ou não como janelas para o Transcendente cristão. A descrição desta relação apoia-se nos em grande parte no trabalho já desenvolvido por alguns peritos dos *Religious Studies*.

#### **a) O que são os Religious Studies**

Os *Religious Studies* são um ramo da Antropologia que se dedica a estudar as comunidades, as práticas e as ideias que envolvem a presença do sagrado no mundo moderno. Mas, mais uma vez, a presença do sagrado é um tema fora da esfera positivista, desconstruída em fenómenos não-sobrenaturais.<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> Robert Orsi – autor de várias obras sobre o catolicismo nas sociedades contemporâneas, analisado na perspectiva dos *Religious Studies*<sup>237</sup> – alerta-nos para o fenómeno que nos impede de olhar para o sagrado como tema aberto, por explorar:

“We think we know the answer to this already. Experiences of presence are delusions; children are susceptible to scary stories; desperate people do whatever they need to do to get comfort or relief. Furthermore, such experiences are shaped by class, race, gender, and by power generally. If you’re poor and lack access to good health care, you’re going to turn to the saints. We know

Os *Religious Studies* trabalham, por isso, no campo delicado da fronteira entre a Ciência e a Religião. Como tratar o tema da presença do sagrado numa linguagem científica?

A abordagem dos *Religious Studies* tem como ponto de partida um desinteresse por uma prova científica da existência divina. O seu interesse encontra-se, não em determinar, em termos muito simples, *se Deus existe ou não*, mas antes em estudar as diferentes comunidades espalhadas pelo mundo moderno que se regem pela ideia de uma presença do transcendente. O interesse não se encontra em comprovar se de facto existe uma entidade divina como testemunham as várias religiões, mas antes perceber, por um lado, como a ideia específica do transcendente em cada religião encontra uma expressão material ou se traduz em ideias, valores e comportamentos.

Através de entrevistas a estas comunidades e da observação atenta dos rituais, os *Religious Studies* relatam a forma como o sagrado se expressa no mundo (seja nos rituais religiosos, seja na forma como a crença numa presença divina específica molda comportamentos e atitudes). Por outro lado, procuram fazer também o raciocínio contrário: estudar as circunstâncias e os objectos que suscitam esta presença.

## 1. O que entendemos por imagem

É chegado o momento de determinarmos aquilo que entendemos com a palavra “imagem” e com a expressão “imagem sagrada”, de forma a que possamos saber daquilo que falamos; ou seja, não só compreender qual é o universo de coisas que tratamos mas também compreender as potencialidade e as limitações dessas coisas.

### a) *Imagem sagrada, e não arte sacra*

Referimo-nos às “imagens sagradas” e não à “arte sacra” no geral. A escolha do termo é propositado, porque nos separa do campo da arte em geral. Com a distinção entre “imagem” e “arte”, no campo do sagrado, procuramos concentrar-nos apenas nas *imagens que representam uma pessoa* e são essas imagens que pretendemos tratar (o retrato de um santo, por exemplo). A “arte sacra”, embora tenha o seu valor e lugar nas igrejas, não requer necessariamente a representação de uma pessoa: o sacrário da Igreja da Nossa Senhora da Boavista, no Porto (ver Figura 8), por exemplo, é uma

---

this about religion. Among the poor and the marginal, who are more likely to experience presence than the rich and powerful, presence serves fatalistically to endorse and sustain the status quo. Sacred presence means the absence of real power. This response is for me an instance of what philosopher Jonathan Lear calls “knowingness,” “the demand to already know... as though there is too much anxiety involved in simply asking a question and waiting for the world to answer.” Em Orsi, Robert, *“The American Scholar: When 2+2=5”*, 2007 <<http://theamericanscholar.org/when-2-2-5/#.UpoyVGROpho>> [accessed 30 November 2013]

peça de arte sacra, sem ser ainda aquilo a que podemos chamar uma “imagem sagrada”. O sacrário consegue exprimir uma ideia de matéria que é simultaneamente corpo e sangue, pão e vinho, ilustrando a dualidade do mistério por detrás da Eucaristia (o sacramento cristão que afirma que o corpo de Cristo está presente no pão e no vinho consagrados em cada missa<sup>238</sup>), mas não comunica ainda uma *emoção* através da figuração de um rosto (característica que, veremos mais adiante, desempenha um papel importante na comunicação com o observador).

Com a expressão “imagens sagradas” referimo-nos sempre a uma imagem que representa uma pessoa – através dela, o sujeito representado torna-se presente naquele lugar. Esta definição exclui também as imagens não-figurativas, visto que esta representação não acontece se a figura não for reconhecida. Ou seja, a arte abstracta permite várias interpretações; a imagem sagrada é figurativa porque procura, em primeiro lugar, representar uma pessoa<sup>239</sup>. Enquanto que na obra de arte consideramos alguns critérios como a técnica usada pelo artista, o seu “estilo”, ou a sua originalidade no tema, na imagem sagrada estas critérios servem um objectivo: uma comunicação do significado da mensagem ao seu observador. A abstracção torna-se um obstáculo à relação entre o observador e a memória da pessoa representada na imagem sagrada, enquanto que a figuração aponta para um tipo de imagens onde a forma serve apenas como veículo discreto que sustenta esta relação.

### ***b) A definição de imagem sagrada***

Quando usamos o termo “imagem sagrada” (ou, às vezes, “imagem”) circunscrevemo-nos *a priori* às pinturas e às esculturas de Cristo ou de outros intervenientes (com maior ou menor protagonismo) na *história do Cristianismo*. Com esta expressão pretendemos referir-nos à história do Cristianismo incluindo todos os eventos narrados na Bíblia, mas também às vidas dos santos da Igreja Católica e a outros eventos relevantes para o Cristianismo. Ou seja, os personagens bíblicos, os santos, ou os cristãos em geral que, pelo seu carácter ou conduta são expressão da actuação divina no mundo.

Estas são as imagens que vamos tratar; são estas que pensamos que possam ser equiparadas às janelas. Pode acontecer que exista outro tipo de imagens não incluídas nesta análise que possuam o mesmo efeito, mas não nos vamos ocupar com

---

<sup>238</sup> A noção de Eucaristia é explorada atrás, em “Liturgia”, p.43.

<sup>239</sup> Schonborn, Christoph, *A Sua Immagine E Somiglianza* (Torino: Lindau, 2008), p.12. “Quello che conta nell'icona non è tanto la qualità artistica, la grandezza dell'opera d'arte - seppur importante e tutt'altro che trascurabile, poichè essa è una vera *mediazione* per l'incontro con Cristo - ma la forza della presenza, in essa, di Cristo stesso.”



Figura 8 - Sacrário da Igreja da Nossa Senhora da Boavista, Porto, Júlio Resende.

*O sacrário da Igreja da Nossa Senhora da Boavista, ainda que constitua uma obra de arte sacra bastante expressiva, não pode ser qualificada como “imagem sagrada”, porque não existe ainda a representação figurativa de uma pessoa.*

esse tema nesta dissertação. Por outro lado, é exactamente este tipo de imagens que tem sido renegado pela arquitectura contemporânea. Como vimos na análise inicial dos projectos de igrejas (ver “Problemata”), a maioria dos arquitectos não compreende qual a função deste tipo de imagens neste espaço.

### **c) A *imagens enquanto semelhança***

Iremos agora pontuar cuidadosamente alguns aspectos relativos às imagens que nos parecem pertinentes.

A imagem consiste numa representação que contém uma *semelhança*<sup>240</sup> em relação ao objecto representado. Esta semelhança, contudo, não é tão perfeita que se confunda com a pessoa representada (extremo a que vamos chamar *cópia mimética*).

---

<sup>240</sup> O critério da semelhança como uma característica essencial da imagem é apontado por Platão em *Crátilo*, trans. by Dias Palmeira (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1963), p.133. Sócrates começa, primeiro, por estabelecer que as imagens, tal como as palavras, estão ligadas às coisas que representam, e por possuírem uma semelhança com elas, comunicam uma parte dessa mesma coisa:

“Sócrates. [S] Eia, Crátilo! Vejamos de algum modo nós nos entendemos. Poderás tu afirmar que o nome é uma coisa e aquilo que ele designa é outra?

Crátilo. [C] Sim.

S. Convirás também que o nome é uma imitação de uma coisa?

C. Em absoluto.

S. Então, também admites que as pinturas imitam certas coisas, mas de um outro modo?

C. Sim.

S. Vejamos! Talvez não compreenda o teu pensamento e seja acertado o que dizes. Será possível distribuir ambas estas imitações - as pinturas e os sobreditos nomes - e aplicá-las às coisas que elas imitam, ou não?

C. É possível.

S. Então examina, antes de mais nada, o seguinte. Poderia alguém atribuir ao homem a imagem do homem e à mulher a imagem da mulher e assim por diante?

C. Com toda a certeza.

S. E não se poderia fazer o contrário: atribuir à mulher a do homem e ao homem a da mulher?

C. Também isso é possível.

S. São, portanto, ambas estas atribuições justas ou é só uma delas?

C. Só uma delas.

S. Aquela, creio eu, que atribui a cada coisa o que lhe convém e se assemelha a ela.

C. Assim me parece.

S. Para que não estejamos, então, nós, que somos amigos, a pelejar com palavras, admite o meu parecer. A espécie de atribuição relativa ambas as imitações, tanto às pinturas como aos nomes, chamo-a eu justa, meu amigo; e a referente aos nomes, além de justa, verdadeira; mas a outra, a atribuição e aplicação do desigual qualifico-a de inexacta e até de falsa, quando se refere aos nomes.”

A situação contrária, ou seja, a imagem que não possui qualquer tipo de semelhança com a pessoa que representa, é igualmente nefasta para a interpretação do seu significado: uma imagem que apresenta um elo que a liga ao objecto representado que é tão frágil que só alguns conseguem aceder ao seu significado (aqueles a quem foi explicado a cadeia de raciocínio que liga o significado a esta imagem reduzida). A este segundo tipo de imagens chamaremos *símbolos*.

A verdadeira imagem encontra-se, por isso, num equilíbrio entre a cópia perfeita – que gera um duplo do objecto – e o *símbolo*, signo codificado, misterioso para a maioria das pessoas.

#### **d) A cópia mimética**

Com o termo *cópia mimética* fazemos referência às imagens hiper-realistas (veja-se, por exemplo, ainda que fora da esfera das imagens sagradas, o trabalho de Sam Jinks [ver Figura 9]. Este género de imagens apresentam um problema de

---

Platão explicita ainda como esta definição implica a existência de dois tipos de imagens: as imagens *verdadeiras* e imagens *falsas*. (p.136):

“S. (...) Não é possível que alguém vá ao teu encontro do mesmo homem e lhe diga: Eis aqui o teu nome, visto ser o nome também uma imitação, como a pintura? Eu me explico: não se poderia dizer-lhe: Eis aqui o teu nome, e depois fazer-lhe chegar ao ouvido, como se fosse possível, a sua imitação com a pronúncia da palavra homem ou a imitação do género feminino da raça humana com a pronúncia da palavra mulher? Não te parece que isto é possível e que sucede algumas vezes assim? (...) Portanto, se existe aqui uma distribuição desta natureza, nós queremos chamar a uma dizer a verdade e a outra falar falso.”

Por último, é importante ainda atentar que Platão afirma categoricamente que a imagem não é uma cópia perfeita do objeto que representa; pelo contrário, possui sempre uma distância que distingue a cópia do original (pp.137-139):

“Sócrates: (...) Mas talvez não consista nisto a justeza da qualidade e da imagem em geral, nem importe, ao contrário, em absoluto, reproduzir com todos os pormenores a natureza do objecto que se representa, se se pretende obter a sua imagem. (...) Não haveria dois seres semelhantes, por exemplo Crátilo e a imagem de Crátilo, se um deus imitasse não só a tua cor e a tua forma, como os pintores, mas reproduzisse também, exactamente, todo o teu interior, bem como a tua própria delicadeza e ardor e lhes infundisse moção, alma e pensamento, tais como em ti existem; numa palavra, se colocasse junto de ti uma cópia de todos os pormenores que possuis? Haveria então Crátilo e a imagem de Crátilo ou dois Crátilos?

Crátilo: Parece-me que dois Crátilos, Sócrates.

Sócrates: Vês, portanto, meu amigo, que se deve procurar outra espécie de justeza para a imagem e para aquilo de que falámos há pouco e não julgar que a imagem pela adunção ou omissão de algum pormenor necessariamente deixa de ser imagem? Ou não percebes quão longe estão as imagens de conterem os mesmos elementos que os seres, dos quais são imagens?

Crátilo: Sim.

Sócrates: Seria, com certeza, uma coisa para rir, ó Crátilo, o efeito dos nomes sobre os objectos, de que são nomes, no caso de concordarem em absoluto que são eles. Tudo seria duplo e não se poderia dizer qual o objecto e qual o nome.”



Figura 9 – *woman and child* (Sam Jinks, 2010)

*O nível de detalhe da imagem é tal que uma pessoa que não conheça a escultura dirá que esta é uma fotografia de uma pessoa e não de uma obra-de-arte.*



percepção da imagem, que se traduz numa *batalha dos sentidos*. Sabemos, racionalmente, que estamos defronte de uma imagem, mas esperamos que, a qualquer momento, esta ganhe vida: que fale, que ande, que respire.

A contemplação da imagem deixa, assim, de ser um diálogo com o seu conteúdo, mas passa a ser apenas uma avaliação da mestria do artista, que é bem ou mal sucedida em produzir uma cópia exacta do objecto. Por outro lado, esperamos constantemente qualquer coisa da imagem que *não lhe pertence*: um movimento humano, um acordar para a vida, um suspiro que mostre que respire, que é *real*. Esta fruição da imagem não é mais que uma espera, espera que é um exercício frustrado, porque requer da imagem mais do que esta pode dar. Entretanto, aquilo que a imagem podia de facto comunicar – a presença de outro que não é a própria imagem – é esquecido.

A semelhança que a imagem tinha com a pessoa representada deixou de ser uma *ponte* (que tornava a pessoa presente naquele espaço) para passar a ser um *obstáculo*.

O problema das *cópias miméticas* não é propriamente um problema das igrejas contemporâneas (ou pelo menos, não encontramos ainda nenhum artigo que denunciasse este problema). Não é uma tendência comum encontrarmos igrejas contemporâneas populadas deste tipo de imagens ou, pelo menos, não encontramos até ao momento um exemplo de um espaço que a estas faça recurso.

Interessa-nos mais estudar o caso oposto – o símbolo – visto que são as peças de arte abstracta ou de valor simbólico que tendem a substituir as imagens sagradas nas igrejas contemporâneas.

#### **e) O símbolo**

No extremo oposto à *cópia mimética* temos o *símbolo*, que entendemos, (não na perspectiva estruturalista do séc. XX, nem na perspectiva religiosa habitual), mas enquanto imagem que necessita de uma chave de decodificação para aceder ao seu significado. Parece-nos ser possível apontar três tipos diferentes de símbolos: um sinal cujo significado resulta de uma abstracção ou redução em relação à imagem que lhe deu origem<sup>241</sup> (uma cruz sem a figura de Cristo); um signo cujo significado lhe foi atribuído por convenção (como, por exemplo, é a sinalética do código da estrada), ou ainda uma imagem que possui um segundo significado oculto, que depende de uma cadeia complexa de associações lógicas para aceder ao seu significado (como por exemplo, o símbolo do Leão de Judá, cujo significado explicaremos mais tarde).

---

<sup>241</sup> Nesse sentido, a nossa definição de símbolo aproxima-se mais da definição de Pierce, que considera que o símbolo é um “signo que mantém uma relação convencional ou arbitrária com aquilo que representa” (“*Símbolo*.” *Infopédia*. Accessed January 17, 2015. <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/s%C3%ADmbolo>.)



Figura 10 – Pendente com silhueta de um santo.

*A fotografia acima exemplifica uma abstracção da figura a um nível tal que dificilmente se pode reconhecer, a não ser que nos seja indicado, que este é um símbolo de Santo António de Lisboa.*

A cruz sem a figura de Cristo é associada à imagem completa, embora tenha perdido o elemento principal: a figura de Cristo<sup>242</sup>. Para os cristãos, a crucificação – que era uma pena de morte do Império Romano – ganha valor apenas porque está associado ao momento da morte de Cristo. A imagem de Cristo na cruz representa um dos episódios mais marcantes da fé cristã, não pelo objecto da cruz, mas pela cadeia de acontecimentos a ela associada: a condenação, a morte de Cristo, e a sua ressurreição três dias depois (Mc 16, Mt 28, Lc 24, Jo 20). Por essa razão, é possível aos cristãos fazer a associação da cruz, sem a figura, à crucificação de Jesus Cristo. O símbolo, neste caso, é apenas uma *redução* da imagem original; existe ainda um elemento, uma semelhança visual que nos permite estabelecer uma relação, mas o facto de não ser o elemento mais importante da composição pode ser significativo para a sua leitura. O símbolo da cruz, em particular, não sofre na comunicação do seu significado porque é conhecido por quem frequenta as igrejas, mas a operação de simbolização significa, muitas vezes, a perda do contexto que permite compreender a imagem (ver Figura 10).

O código da estrada, exemplo de um símbolo atribuído por convenção, constitui uma colecção de sinais acordados por todos os países, para comunicar as regras que os veículos devem seguir nas estradas. Para que o observador

---

<sup>242</sup> A perda da figuração e, especificamente, de um rosto com expressão emocional comporta consequências relevantes, que serão exploradas mais à frente.

possa compreender o significado deve primeiro estudar o código da estrada; deve ser educado para fazer essa leitura da imagem.

Sem esta introdução não é possível a sua interpretação (e, consequentemente, conduzir um automóvel em segurança). A colecção de traços, desenhos e pontos que compõem o código da estrada é atribuído por acordo e não necessariamente por uma semelhança com a ordem, proibição ou recomendação que está a ser comunicada (como, por exemplo, o sinal de sentido proibido).

Mas existe ainda uma outra categoria de símbolos que não apresenta uma semelhança visual com o seu significado. Esta terceira categoria representa as imagens que possuem uma segunda leitura, mas leitura essa que não é possível sem uma *iniciação*, que nos introduz ao segredo escondido pela imagem. O Leão de Judá, por exemplo, é um símbolo medieval que representa Cristo ressuscitado. A imagem que é apresentada – um leão – não possui qualquer semelhança com o significado que pretende comunicar. Aliás, o leão esconde (em vez de revelar) um significado oculto, porque a associação que se faz entre o leão, a figura de Cristo e a ressurreição não é óbvia nem imediata. A relação entre os dois assenta sobre duas cadeias de significado. A primeira, que Jesus pertencia à tribo de Judá (uma das doze tribos de Israel), cujo símbolo era um leão. A segunda baseava-se na crença medieval que dizia que as crias do leão nasciam mortas, renascendo três dias depois quando o seu pai soprava sobre elas<sup>243</sup>.

Nas actas do Concílio de Trullo, realizado em 691-692, podemos ler uma passagem que demonstra a preferência pelas imagens figurativas em vez dos símbolos, porque são claras “aos olhos de todos”. A questão surge porque na Bíblia se faz recorrentemente a associação de Cristo ao “cordeiro pascal”, porque este, morrendo em expiação dos pecados da Humanidade, se pode comparar ao animal sacrificial que os judeus imolavam na Páscoa Judaica. No entanto, os bispos presentes no Concílio determinaram que *seria preferível a representação figurativa de Cristo* à substituição da sua imagem pelo cordeiro:

---

<sup>243</sup> Lion.(...) Legendary natural history states that young lions are born dead, but come to life three days after birth when breathed upon by their sire. Thus, the lion has become associated with the Resurrection, and is the symbol of Christ, the Lord of Life. The lion is one of the four animal that appear in the prophecy of Ezekiel. He is the symbol of the Evangelist Mark because St. Mark in his Gospel dwells most fully upon the Resurrection of Christ and proclaims with great emphasis the royal dignity of Christ. Ferguson, George, *Signs & Symbols in Christian Art* (Oxford University Press, 1959) <[https://books.google.pt/books?id=GF4XDp-eSTwC&pg=PA21&lp=PA21&dq=young+lions+dead+three+days+christ&source=bl&ots=MTuXVBrTRG&sig=i35C7PWbB6Ag8ZP662PxVQXf9vI&hl=pt-PT&sa=X&ei=Q2iMVMrlNcuAU\\_K4gtAK&redir\\_esc=y#v=onepage&q=young%20lions%20dead%20three%20days%20christ&f=false](https://books.google.pt/books?id=GF4XDp-eSTwC&pg=PA21&lp=PA21&dq=young+lions+dead+three+days+christ&source=bl&ots=MTuXVBrTRG&sig=i35C7PWbB6Ag8ZP662PxVQXf9vI&hl=pt-PT&sa=X&ei=Q2iMVMrlNcuAU_K4gtAK&redir_esc=y#v=onepage&q=young%20lions%20dead%20three%20days%20christ&f=false)> [accessed 13 December 2014]

*Em algumas pinturas de imagens sagradas está representado um cordeiro apontado pelo dedo do Precursor, cordeiro entendido como *typos* da graça, porque prefigura através da lei o verdadeiro cordeiro,*



Figura 11 – Leão de Judá (séc XII). Igreja de S. Leonardo, Zamora.

*O Leão de Judá, em representação de Cristo. Na imagem, o Leão derrota um dragão, símbolo do Mal. No fundo, Maria é coroada pelo arcanjo Gabriel.*

*Cristo nosso Deus. Com efeito, apesar de acolhermos os antigos *typoi* e*

*as sombras como símbolos e prefigurações da verdade transmitidas à Igreja, preferimos honrar a graça e a verdade, na medida em que a recebemos como cumprimento da lei. De modo que, por conseguinte, a perfeição possa ser representada aos olhos de todos, até nas pinturas, estabelecemos que, de ora em diante, em vez do antigo cordeiro, seja representada também nas imagens a figuração antropomórfica do cordeiro que tirou os pecados do mundo, Cristo nosso Deus, para compreendermos através dela, a sublimidade da humilhação do Logos de Deus e sermos levados a lembrar a sua vida na carne, a sua paixão e morte salvífica, e a redenção que daí veio para o mundo.*<sup>244</sup>

Tanto uma razão como outra pressupõe uma introdução ao *símbolo* que não está acessível a qualquer um. Esta é a desvantagem dos *símbolos*: a atribuição do seu significado depende de uma cadeia de raciocínio que é frágil, pelo que se pode perder rapidamente, caso o contexto que a introduz se altere<sup>245</sup>.

Por esta razão, as pessoas têm de ser educadas para os decifrar; e aqueles que não possuem esse conhecimento são deixados à mercê da sua imaginação, associando as imagens conforme lhes convém ou lhes parece. A atribuição do significado por outros caminhos que não a semelhança visual *aumenta* a distância entre o símbolo e o significado, em vez de a reduzir.

Devemos, no entanto, acrescentar uma nota: a linguagem simbólica faz parte da espiritualidade cristã: o símbolo encerra em si uma densificação do significado, semelhante à maioria dos rituais cristãos, que precisam de uma iniciação para a compreensão dos mistérios que encerram (três dos sete sacramentos cristãos – Batismo, Comunhão e Confirmação – são chamados os *sacramentos da iniciação*, porque marcam a entrada dos cristãos na comunidade e exigem uma educação na fé). O símbolo e a imagem sagrada não são escolhas incompatíveis, mas antes *complementares* (as razões pelas quais a imagem é um elemento preponderante de uma relação com a ideia do divino cristão são exploradas mais adiante).

---

<sup>244</sup> Concílio de Trullo (691-692), can. 82º, apud. Cardoso, Isabel Alçada, “Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir Dos Três Discursos de S. João Damasceno Em Defesa Das Imagens Sagradas” (Universidade Católica Portuguesa, 2013), p.57 [sublinhado nosso]

<sup>245</sup> Hans Belting refere-se a este problema em *A Verdadeira Imagem: Entre a Fé E a Suspeita Das Imagens - Cenários Históricos*. Imago. Porto: Dafne, 2011, p.10: “Os signos baseiam-se na convenção e pressupõem o nosso assentimento. Não cremos nos signos como nas imagens, mas temos de os decifrar e interpretar. A convenção pressupõe, por um lado, um inventor ou emissor e, por outro, um receptor, recebe ou recusa o signo.”

*f) Poussin e Bernini: duas abordagens em relação à representação do objecto*

Parece-nos ainda existir um outro aspecto relevante em relação à imagem (e à semelhança que esta contém) que deve ser mencionado. Este assunto é discutido por Sandro Benedetti em *Il falso dilemma classicismo-barocco nell'architettura di Gian Lorenzo Bernini*<sup>246</sup>, quando compara o processo adoptado por Poussin e por Bernini para criar uma imagem, abordando o processo criativo de cada um.

Diz-nos Benedetti que quando Poussin fazia um retrato, procurava um “verdadeiro classicizado”<sup>247</sup>, ou seja, “depois de um primeiro desenho da realidade”<sup>248</sup>, fazia um segundo, em que alterava o aspecto da pessoa de forma a que se assemelhasse a “uma estátua antiga”<sup>249</sup> ou seja, às representações da Antiguidade Clássica.

Bernini, pelo contrário, procurava figurar um “verdadeiro potenciado”<sup>250</sup>. O artista começava por representar o “verdadeiro natural”<sup>251</sup> – uma representação realista – da pessoa. Seguidamente, desenhava-se a si mesmo, ou pedia a outra pessoa que o desenhasse. Tentando colocar-se na pele da pessoa a representar, imaginava-se na cena, procurava sentir as emoções desta, compreender o seu carácter. Esta fase produzia um conhecimento *interior* da pessoa (psicológico ou emocional, entenda-se), mas também uma série de esboços que procuravam comunicar e expressão visual destas emoções.

Seguia-se uma terceira fase, que passava por construir uma imagem que resumisse estas duas realidades, ilustrando uma “verdade potenciada”<sup>252</sup>

A abordagem de Poussin, quando comparada com a de Bernini, representa um afastamento da realidade. O artista coloca deliberadamente sobre a sua interpretação da imagem uma segunda camada de leitura que não lhe pertence.

O processo de Bernini, pelo contrário, alerta-nos para duas dimensões da representação de uma pessoa: a física e uma dimensão *interior*, que engloba os aspectos mais significativos da sua personalidade e que, ainda que não façam parte dos

---

<sup>246</sup>Benedetti, Sandro. “Il falso dilemma classicismo-barocco nell'architettura di Gian Lorenzo Bernini.” In *Immagini del Barocco: Bernini e la cultura del Seicento*, by Marcello Fagiolo and Gianfranco Spagnesi, 71–92. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.

<sup>247</sup>Benedetti, Sandro. *op. cit.*, p.74. “Per Poussin si va da un vero di natura ad un vero “classicizzato”” [tradução nossa].

<sup>248</sup> Benedetti, Sandro. *op. cit.*, p.74. “dopo una prima lettura del vero” [tradução nossa].

<sup>249</sup> Benedetti, Sandro. *op. cit.*, p.74. “di una statua antica” [tradução nossa].

<sup>250</sup> Benedetti, Sandro. *op. cit.*, p.74. “...per Bernini invece da un vero ad un “vero potenziato”.” [tradução nossa].

<sup>251</sup> Benedetti, Sandro. *op. cit.*, p.74.: “Mentre Poussin passa obbligatoriamente da una lettura del vero ad un Vero interpretato in modi anticheggianti, Bernini introduce sulla lettura del vero naturale una sua ricreazione interpretativa, un concetto interpretativo, diverso di volta in volta a seconda del soggetto.” [tradução e sublinhado nosso].

<sup>252</sup> Ver nota de rodapé 250, p.68.

traços fisionómicos de uma pessoa, têm uma expressão visível e são parte importante do sujeito retratado. Neste sentido, o artista escolhia comprometer conscientemente parte da semelhança física de forma a poder exprimir de forma visível esta *dimensão interior*. O artista procura moldar a forma para comunicar um significado de maneira mais eficiente. Existem, por isso, dois planos de *semelhança* com a pessoa que a imagem pode apresentar: uma semelhança física e uma semelhança que procura exprimir qualquer coisa do seu carácter.

Daqui se vê que existem duas atitudes no que toca à procura da forma adequada: uma que afasta do significado (a de Poussin, que representando a figura, propositadamente, num jeito que não lhe está ligado directamente) e outra que nos aproxima dele (a de Bernini, que ainda que distorcendo, de certa forma a representação da figura, o faz para que o observador tenha acesso a um segundo nível de conhecimento da pessoa representada).

O tema da veracidade da imagem é complexo e não pode ser aqui abordado de forma mais alongada. Parece-nos, no entanto, que a comparação destas duas atitudes na construção de uma imagem é essencial e deve ser tomada em conta na construção de uma imagem sagrada.

A este ponto, definimos da imagem sagrada aquilo que nos parece apropriado para o estudo que desenvolveremos daqui em diante, tendo presente, no entanto, que este é um assunto inesgotável.

## **2. A acção das imagens**

Tendo já explorado a definição de imagem e circunscrito de forma concreta o tipo de imagens sagradas que vamos falar, é chegado o momento de procurar responder à pergunta central desta dissertação: “Podem as imagens funcionar como janelas na arquitectura e, mais especificamente, nas igrejas?”

Este capítulo está organizado da seguinte forma: numa primeira etapa, abordaremos a capacidade da imagem de participar no *acolhimento* da igreja (*vide* “Acolhimento”, p.38) estabelecendo um primeiro plano de acção da imagem sagrada, que lida com o espaço em geral. Depois abordaremos a forma como se dá a interacção com a imagem sagrada durante a oração pessoal e durante na Liturgia. Finalmente, faremos uma sistematização do tipo de efeitos que a imagem sagrada provoca no observador.

### ***a) As imagens participam na geração do acolhimento***

A primeira condição para uma relação com o “Outro” de Levinas é a de um lugar que seja uma morada. É necessário, por isso, que o lugar acolha aquele que o habita (*vide* “Acolhimento”, p.38) e as imagens, afirma Morgan, participam

nesta criação de um ambiente que conforta e pacifica aqueles que nele habitam, criando um pano de fundo que actua como um “componente vital à saúde mental, porque oferece um template sensorial para o *self*, uma matriz calmante que regula a actividade da mente, impondo uma certa consistência”<sup>253</sup>.

As *imagens* (no plural, em conjunto) contribuem para a construção de um lugar que acalma e serena o observador (por oposição aos ambientes depurados, minimalistas). Isto acontece porque a mente humana, quando não possui estímulos do ambiente, tende a cair num estado de pensamento caótico, difuso e fragmentado<sup>254</sup>. As imagens, espalhadas pelo cenário de fundo, apresentam-se como vários pontos focais onde o observador se pode concentrar nos seus pensamentos. Esta característica é essencial para afastar as distrações e ansiedades, estado este que é imprescindível a que o Eu tome consciência de si e do seu “desejo de infinito”, como descrito por Levinas (*vide* “A janela como elemento essencial à morada”, p.44).

Podemos, por isso, dizer que as imagens actuam desde logo na construção de uma atmosfera propícia ao encontro com o divino (seja pela oração pessoal ou na Liturgia).

#### ***b) As imagens na Liturgia***

Deveremos agora debruçar-nos sobre o seu funcionamento durante a Liturgia – este é um assunto particularmente importante, visto que o principal

---

<sup>253</sup> “Decorating the home with background and mood imagery, for example, should be seen – among other things – as a vital componente of mental health because it offers a “sensory template” for the self, a calming matrix that regulates the mind’s activity by imposing a certain consistency” Morgan, David, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Londres: University of California Press, 1999), pp.5-6.

<sup>254</sup> Morgan, David, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Londres: University of California Press, 1999), p.5. “In a fascinating essay that summarizes much of his fruitful inquiry into the important role material things play in the formation and maintenance of selfhood in modern life, Mihaly Csikszentmihalyi has argued that “the self is a fragment construction of the mind” that is constantly assailed by psychic entropy”. Rather than being an inherently stable entity, that is, human consciousness is characterized by a tendency to fade into unfocused, chaotic activity; this process, however, is in turn powerfully countered by our dependence on things. According to Csikszentmihalyi, artifacts invest the human self with a degree of objectivity in three ways: by displaying power and social status; by securing the continuity of the self over time in terms of focal points in the present, traces of the past, and indications of future expectations; and by providing material evidence of our position in the web of social relations. In each case material things assert our identities and maintain them in the face of an ever-present flux of sensation and mental activity.”



argumento contra as imagens nas igrejas tende a considerar que estas são distractivas para aqueles que se reúnem para celebrar a Liturgia.<sup>255</sup>

Parece-nos, no entanto que, se as imagens sagradas são bem escolhidas, estas terão um contributo positivo não só para o espaço em si (*vide* "As imagens participam na geração do acolhimento", p.91) mas também para a vivência da Liturgia.

Se, como suspeitamos, as imagens sagradas são *parte* da arquitectura do edifício da igreja – e não elementos que funcionam de maneira independente – então estas devem ser criadas, escolhidas e colocadas de forma a serem apoio a esta celebração (no fundo, a apontar para o sentido do lugar da igreja). S. Carlo Borromeo, quando escrevia sobre as instruções após o Concílio de Trento, referia-se ao *decoro*<sup>256</sup> das imagens, ou seja, que as imagens devem ser adequadas ao lugar e ao sentido da celebração. Se não consideramos que a música sacra é distractiva é porque esta é bem sucedida em ser um suporte à Liturgia; a mesma lógica se aplica às imagens: Von Balthasar falava de uma *sinfonia*<sup>257</sup> dos elementos litúrgicos.

Esta necessidade de uma escolha, colocação e integração cuidada das imagens recai sobre a responsabilidade do arquitecto, mas não dispensa, por um lado, o trabalho do dono de obra, que deve orientar a selecção dos temas escolhidos (para as imagens) e a formação do arquitecto e do artista sobre o significado do espaço da igreja e, por outro, a capacidade do artista em criar este tipo de imagens que devem orientar para a Liturgia, mais do que para si próprias.

Parece-nos, pelos exemplos de espaços de igrejas que fomos já referindo, e pelo restante raciocínio desenvolvido até agora, que as imagens mais propícias à vivência da Liturgia devem ser *mnemónicas* - no sentido em que devem recordar a própria Liturgia, porque é aí que Cristo se faz presente - e *multitudinárias* (imagens que representam grandes multidões de cristãos reunidos voltados em direcção aos pontos onde a Liturgia tem lugar). Estas imagens multitudinárias e mnemónicas, que envolvem e reflectem a Assembleia (porque revelam uma Igreja reunida na Eucaristia), olhando na mesma direcção, ajudam os fiéis a viver a Liturgia: porque redireccionam o olhar e a postura para o centro da celebração.

---

<sup>255</sup> Ponti, Gio, *Amate l'Architettura* (Genova: Società Editrice Vitali e Ghianda - Genova, 1957), p.145. "Perché abbiamo bisogno di una Chiesa dove il colloquio con Gesù ci paia più diretto, dove non si intromettano fra Lui e noi nemmeno la Gloria e la Storia, e nemmeno l'Arte, dove non esista il Mondo, né passato né presente, dove siamo noi, uno per uno, dinanzi a Lui, anzi con Lui, e oserei dire nemmeno genuflessi nel gesto di devozione, ma così come siamo, in piedi, con l'animo nudo, con le nostre pene."

<sup>256</sup> Borromeo, Carlo, "Istruzioni Sull'edilizia E La Suppellettile Ecclesiastica" <[http://www.storiadimilano.it/Arte/CBORROMEO\\_EDILIZIA/CarloBorromeo.htm#ubicazione](http://www.storiadimilano.it/Arte/CBORROMEO_EDILIZIA/CarloBorromeo.htm#ubicazione)> [accessed 30 November 2013]

<sup>257</sup> Balthasar, Hans Urs Von, *Truth Is Symphonic: Aspects of Christian Pluralism* (San Francisco: Ignatius Press, 1987).

Veja-se, por exemplo, as tapeçarias de John Nava para a Catedral de Los Angeles (ver Figura 12): aquelas figuras, colocadas junto à Assembleia, representam a Igreja reunida para escutar a Palavra de Deus e para celebrar a Eucaristia. A sua pose atenta convida-nos, caso o olhar divague, a reencontrar o centro desta reunião.

Depois, deve-se também ter em conta outras questões formais que permitam que as imagens percamos protagonismo quando a Liturgia está a decorrer (escala, cor, colocação no espaço). As imagens sagradas medievais, por exemplo, eram frequentemente representadas à escala natural<sup>258</sup>: assim que a Liturgia tinha início, e o espaço interior estava repleto de fiéis, as imagens perdiam o seu protagonismo, fundindo-se com a Assembleia. Desta forma, as imagens (que ficavam na periferia do campo visual dos fiéis), *tornavam-se, em termos perceptivos, parte da multidão*.

Se considerarmos as imagens dentro destes parâmetros (boa integração no espaço, alinhadas com o sentido do lugar) não existe razão para considerarmos as imagens como distractivas para a Liturgia; pelo contrário, elas tornam-se dispositivos que nos redireccionam o olhar (pela forma ou pelo significado) para a celebração. As imagens permitem que a Assembleia, que participa na Liturgia, serene; através delas, os fiéis são guiados para o centro do ritual. As imagens espelham a Assembleia e, através da posição, do olhar, da composição das figuras, revelam um significado mais profundo do que é estar reunido enquanto povo de Deus.

Em comparação com a oração pessoal, a relação que se estabelece com as imagens durante a liturgia é mais distanciada, servindo de uma forma indirecta: as imagens servem para ajudar a criar uma atmosfera que é propícia ao culto, e ajudando pontualmente, se alguém na Assembleia se distrai momentaneamente.

### ***c) Imagens na oração pessoal***

A imagem possui uma capacidade de atrair a atenção do observador: as imagens, como já discutimos anteriormente, são capazes de atrair o nosso olhar, e de nos prender a atenção.

Depois, a representação da imagem é automática em tornar presente aquela pessoa representada (*vide* “Imagem sagrada, e não arte sacra”, p. 79). Para o Cardeal Schonborn as imagens e os ícones ortodoxos funcionam literalmente como *janelas*:

---

<sup>258</sup> Belting, Hans, *Likeness and Presence* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994), p.11.



Figura 12 –Em cima: Pormenor: *Communion of Saints* (John Nava, séc. XX), Catedral de Los Angeles; em baixo: *Communion of Saints* (John Nava, séc. XX), Catedral de Los Angeles. As tapeçarias de John Nava estão colocadas de forma a que as figuras se tornem parte da assembleia que celebra a Eucaristia



Figura 13 - *Communion of Saints* (John Nava, séc. XX), Catedral de Los Angeles



*Na concepção antiga, é legítimo dirigirmo-nos à imagem da Mãe de Deus não só enquanto imagem mas enquanto a própria Mãe de Deus. Uma mãe que mostre ao filho uma estátua de Maria dizendo: “É Maria”, está a dizer uma coisa correcta; é Maria, feita de madeira, de cor e de tela, da mesma forma como o Credo de Bruckner é autenticamente o Credo sob forma de som e de tonalidades. Na concepção da Igreja Ortodoxa, o ícone não é tanto uma imagem quanto uma janela através da qual é possível ver Maria propriamente.*<sup>259</sup>

A imagem e o observador já não estão separados, mas comunicam pelo mero acto da troca de olhares. Diz David Morgan: “olhar transpõe o fosso que separa o observador e observado, ligando os dois de certa forma.”<sup>260</sup> Quando observamos uma imagem, esta torna-se uma extensão do nosso ser, da mesma forma que uma ferramenta se torna uma extensão do nosso braço quando, concentrados na tarefa que temos em mãos, a começamos a usar.<sup>261</sup>

Existem duas formas através das quais esta comunicação pode acontecer (apesar de estes fenómenos poderem acontecer em simultâneo): o *transporte* e o *colóquio*.

---

<sup>259</sup> Schonborn, Christoph, *A Sua Immagine E Somiglianza* (Torino: Lindau, 2008), p.100. “Le immagini sacre costituiscono un altro esempio, e in particolare le icone. Nella concezione antica, è legittimo rivolgersi all’immagine della madre di Dio non solo in quanto immagine ma in quanto Madre di Dio stessa. La madre che mostra al figlio una statua di Maria dicendogli: “È Maria”, sta dicendo una cosa giusta; è Maria, fatta di legno di colore e di tela, così come il Credo di Bruckner è autenticamente il Credo sotto forma di suoni e di tonalità. Nella concezione della Chiesa ortodossa, l’icona non è tanto un’immagine quanto una finestra attraverso la quale è possibile vedere Maria stessa.” [tradução e sublinhados nossos]. David Morgan acrescenta ainda: “Por um lado, elas sabem que Maria não é aquela imagem. Mas por outro, ela é aquela imagem.” “...when devotees of Mary speak of their love for her as they gaze upon an image of her, they do not say, “I adore the person pictured here.” They say, “I adore her.” At one level, they realize that she is not her picture. But at another, it is her.” [tradução nossa]. Morgan, David, *The Cambridge Companion to Religious Studies*, op.cit., p. 296.

<sup>260</sup> Morgan, David, “The Look of the Sacred”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 296. “Seeing bridges the gap separating seer and seen, connecting the two in some way.”

<sup>261</sup> Morgan, David, “The Look of the Sacred”, op. cit., p. 296. “Representation vanishes in the way a tool in one’s hand fades from consciousness as a sign in the midst of using it, Before use, the tool signifies what it might actually do. In use, the tool ceases to be separate from the body and becomes instead a physical extension of it.”

### c.1. O transporte

Com a expressão *transporte*, queremos referir-nos às imagens que nos transportam para outra realidade. São aquelas imagens que, assemelhando-se a uma janela<sup>262</sup>, nos apresentam um cenário de outro tempo, de outra realidade ou, no caso dos santos, de outra *vida*. Veja-se o exemplo relatado por David Morgan em *The look of the sacred*<sup>263</sup> de Henry Ward Beecher, pastor protestante americano do séc. XIX, ao contemplar um quadro de Guido Reni:

*As pinturas [...] deixam de ser imagens. São realidades. A tela é vidro, e olhamos através dela para a cena representada como se defronte de uma janela. Não, entramos na acção. Porque, assim que tomardes o espírito dos actores ou da cena, tudo em que o artista pensou vive em vós. E, se fordes deixados, como eu fui uma ou outra vez, sozinhos por uma hora, naqueles corredores, a ilusão torna-se memorável. Conhecemos as personagens. Deambulamos na acção como um dos actores. Contemplamos os apóstolos de Guido e não é um rosto imaginário que se vê, mas o carácter, a vida, o percurso, estender-se em todo o seu comprimento diante de nós. Finalmente estamos com eles! Já não mais se olha para sombras nebulosas através de mil e oitocentos anos. Os homens, vivos, moveram-se na nossa direcção. E ei-los cara-a-cara! Fui muito comovido pelo rosto de Cristo, não que correspondesse ao meu ideal da sagrada face, mas porque a revestiu com vida e realidade. Por um bendito momento estava com o Senhor. Conhecia-O. Amava-O.*<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Morgan, David, “The Look of the Sacred”, op. cit., pp. 299-301. “The images turn into windows or theatrical stages that allow Beecher to mingle into action on stage, to see the “living men” face to face, to glimpse Jesus and recognize him.”

<sup>263</sup> Morgan, David, “The Look of the Sacred”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

<sup>264</sup> Morgan, David, “The Look of the Sacred”, op. cit., pp. 299-301. “The paintings, he wrote, “cease to be pictures. They are realities. The canvas is glass, and you look through it upon the scene represented as if you stood at a window. Nay, you enter into the action. For, once possessed with the spirit of the actors or of the scene, all that the artist thought lives in you. And, if you are left, as I was once or twice, for an hour quite alone, in the halls, the illusion becomes memorable. You know the personages. You mingle in the action as an actor. You gaze upon the apostles of Guido, and it is not the ideal head that you see, but the character, the life, the career, extend in the shadowy length before you. At last you are with them! No longer do you look through the eighteen hundred years at misty shadows. The living men have moved down toward you, and here you are face to face! I was much affected by a head of Christ, not that it met my ideal of that sacred front, but because it took me in a mood that clothed it with



Figura 14 - *O Baptismo de Cristo* (Guido Reni, séc. XVII).

life and reality. For one blessed moment I was with the Lord. I knew Him. I loved Him.”  
[tradução e sublinhados nossos]

As imagens possuem a capacidade de *animar* (no sentido de “dar uma alma”) a um texto que antes era fechado, difícil de compreender ou demasiado hirsuto. O texto bíblico (especialmente, os evangelhos sinópticos), que frequentemente são sintéticos – no caso de S. Marcos, quase telegráficos – revestem-se daqueles pormenores que nos fazem sentir parte da cena, à semelhança de uma história contada com arte e engenho.

A diferença reflecte-se, pois, no entendimento com que se conhece a cena. Na primeira, pode-se fazer um relato dos factos que tomaram lugar naquele momento. Na segunda, defronte da imagem, a experiência é relatada como se fosse vivida na primeira pessoa: conhecem-se as personagens como se estivessem aqui connosco, e a expressão plasmada no rosto de cada um diz-nos um pouco do que cada um experimentou; o cenário de fundo, que mostra o contexto em que tudo se passou, densifica o significado da cena.

Veja-se, por exemplo, a *Vocação de S. Mateus*, de Caravaggio (ver Figura 15). O texto bíblico diz-nos apenas:

*Partindo dali, Jesus viu um homem chamado Mateus, sentado no posto de cobrança, e disse-lhe: “Segue-me!” E ele levantou-se e seguiu-o.” (Mat. 9:9)*

O momento da conversão do apóstolo é relatado em três frases, reduzindo a cena a uma ordem de Jesus, que é obedecida de seguida pelo apóstolo.

Já a imagem de Caravaggio é completamente esclarecedora: ali percebemos a surpresa de Mateus que, incrédulo, aponta para si próprio (como quem pergunta “Quem, eu?”). Ao mesmo tempo, o lugar onde a cena ocorre (o “posto de cobrança” de impostos) materializa-se diante dos nossos olhos e, por isso, damos conta de que certamente, existiriam outras personagens que rodeavam Mateus. Consequentemente, percebemos que este é um chamamento que terá interpelado o cobrador de impostos como a nenhuma outra personagem: só ele olha para Jesus. Todos os outros mantêm-se distraídos, prosseguindo com aquilo que estavam a fazer ou olhando para longe, à procura de sinais no lugar errado. No meio da confusão à volta da mesa onde se contam as colectas de impostos (o ponto central da acção), Mateus está atónito, em choque.

É no quadro de Caravaggio que podemos sentir o impacto da conversão do apóstolo. A pintura é eficaz em dois sentidos: em compreender e tornar próxima a leitura, mas também, através da própria imagem e da emoção comunicada por Mateus, comunicar a experiência de uma conversão: um chamamento que atinge o ser de tal forma que provoca um movimento, uma transformação.





Figura 15 – *Vocação de S. Mateus*, (Caravaggio, séc.XIX)

Existem três características do *transporte* que devemos ressaltar: a comunicação acontece maioritariamente no sentido imagem-observador, e não o contrário (os frutos que o observador retira da imagem são daquilo que observa); esta comunicação de significado acontece, ainda que as personagens não estabeleçam contacto visual directo com o observador (nenhum dos homens retratados na *Vocação de S. Mateus* olha directamente para o observador); e, finalmente, o significado da imagem nasce da presença da figura humana (uma mera paisagem não seria capaz de transmitir o mesmo significado). Devemos ressaltar que esta comunicação de significado acontece através das figuras humanas ali representadas; uma figura de uma paisagem não seria capaz desta relação.

### **c.2. O colóquio**

As imagens possuem ainda a capacidade de estabelecer um *colóquio* (expressão esta que retiramos da espiritualidade inaciana<sup>265</sup>), para nos referirmos à comunicação (no sentido geral, da comunicação de um sentido através da leitura das expressões) que a imagem possibilita entre o observador e a figura representada.

Este *colóquio* tem lugar, na opinião de David Morgan, porque “existe uma dupla operação de apresentação e representação na qual a primeira rivaliza com e algumas vezes eclipsa a última.”<sup>266</sup>

Morgan refere como as pessoas falam da mãe de Jesus, apontado para o seu retrato. “Por um lado, elas sabem que Maria não é aquela imagem. Mas por outro, ela *é* aquela imagem.”<sup>267</sup> (O Cardeal Schonborn faz uma afirmação do mesmo

---

<sup>265</sup> Santo Inácio de Loyola criou um retiro de silêncio de oração de 3 a 30 dias, conhecido como “Exercícios Espirituais” (EE), porque as orações são propostas em forma de *exercícios* àquele que os executa (ou “peregrino” nos termos de Sto. Inácio). Um destes exercícios é intitulado “colóquio”, que consiste numa conversa ou diálogo.

O *colóquio* é assim definido por Sto. Inácio: “o colóquio faz-se propriamente falando assim como um amigo fala com o seu amigo, ou um servidor com o seu senhor, ora pedindo alguma graça, ora culpando-se por alguma coisa mal feita, ou falando das suas coisas e pedindo conselho sobre elas; e terminar com um Pai-Nosso” (Santo Inácio de Loyola, apud. Vaz Pinto, sj, António, *Manual Do Peregrino: Caminhando Com Os Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola* (Braga: Editorial A. O., 2003), p.46).

António Vaz Pinto acrescenta ainda: “S. Inácio coloca sempre os colóquios no fim de cada momento de meditação ou contemplação, pois os colóquios, são como que o seu resumo e fecho, momentos de espontaneidade, em agradecimento ou súplica.” (Vaz Pinto, sj, António, *Manual do Peregrino*, op. cit., p.46).

<sup>266</sup> Morgan, David, *The Cambridge Companion to Religious Studies*, op.cit., p. 296. “There is a dual operation of presentation and representation in which the former rivals and sometimes even eclipses the latter.” [tradução nossa].

<sup>267</sup> Morgan, David, *The Cambridge Companion to Religious Studies*, op.cit., p. 296. “...when devotees of Mary speak of their love for her as they gaze upon an image of her, they do not say,

gênero, *vide* “Imagens na oração pessoal”, p.94). A imagem – pintura ou escultura – torna aquela pessoa presente. Isto acontece porque, visualmente, a figura é capaz de comunicar emoções tal como uma pessoa. Para isso, basta que o observador faça a leitura da expressão facial e corporal da imagem, acção que repetimos todos os dias inconscientemente, ao estabelecer um contacto com outro ser humano.

(Daqui se vê como as imagens comunicam de forma universal – ao contrário dos símbolos<sup>268</sup>, que dependem de uma chave de leitura – as imagens comunicam ao nível mais natural do ser humano.)

Esta leitura da expressão facial já acontece nas imagens que operam um *transporte* do observador, mas neste caso, a pessoa representada dirige-se directamente ao observador.

Este colóquio dá lugar a uma variedade de acções, dirigidas ao santo, através da imagem: uma conversa, uma súplica, a contemplação silenciosa da imagem, uma confissão dos medos e das ansiedades de cada um.

David Morgan desenvolveu um estudo sobre a influência que as imagens de Cristo, da autoria de Walter Sallman têm ainda sobre os cristãos dos Estados Unidos da América<sup>269</sup>. O estudo, que apresenta vários testemunhos de crentes (até de cristãos protestantes, que desaconselham as imagens nas suas igrejas), confirma o impacto que as imagens têm no Cristianismo, mesmo no das sociedades contemporâneas. Uma mulher, por exemplo, escreve-lhe que costumava rezar através da imagem de Sallman no seu quarto, falando com Cristo “através da imagem”<sup>270</sup>; outra demonstrava uma relação mais complexa com a imagem:

*O quadro Head of Christ, de Sallman, tornou-se meu amigo,  
o meu confidente, o meu amparo. Eu falava, chorava e pedia força,  
não só para a minha filha [doente com leucemia], mas para todos nós,  
para lidar com a dor e a agonia que estávamos a passar...*<sup>271</sup>

---

"I adore the person pictured here." They say, "I adore her." At one level, they realize that she is not her picture. But at another, it is her." [tradução nossa].

<sup>268</sup> Cf. “O símbolo”, p. 65.

<sup>269</sup> Estudo esse apresentado em Morgan, David, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Londres: University of California Press, 1999).

<sup>270</sup> Morgan, David, *Visual Piety*, op. cit., p.157. “A Methodist clergywoman recalled talking and praying to Jesus “via the picture” (the Head of Christ) as a child in her bedroom.” [tradução nossa]

<sup>271</sup> Morgan, David, *Visual Piety*, op. cit., p.157. “Salman”s “Head of Christ” became my friend, my confidant, my crutch. I talked, cried, and pleaded with it for strength, not only for my daughter, but for all of us to cope with the pain and agony we were all going through...” [tradução nossa]

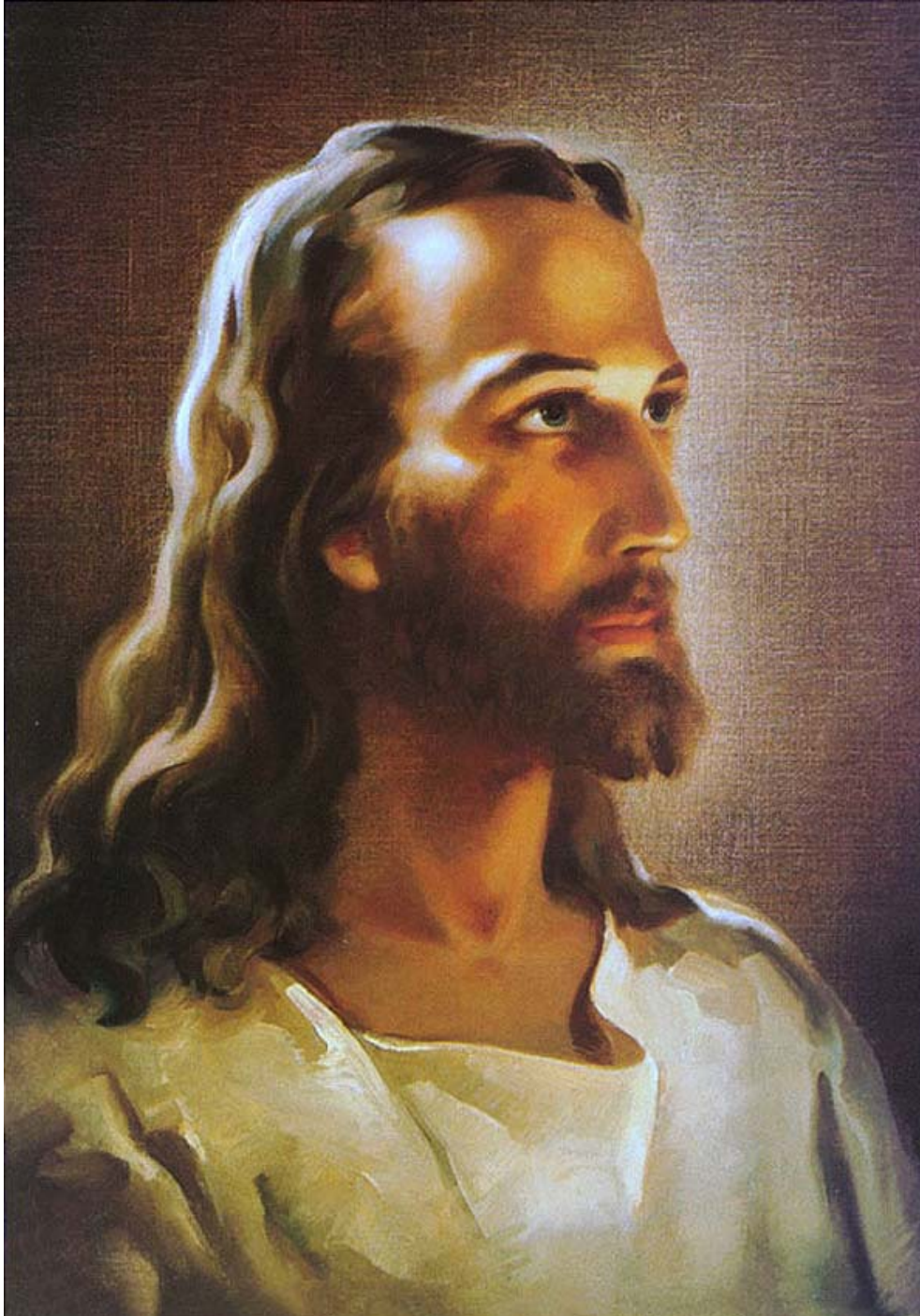


Figura 16 - *Head of Christ* (Warner Sallman, séc.XX)

Outra mulher ainda falava da importância da imagem no seu cotidiano:

*[O quadro Head of Christ] Está lá para me cumprimentar todas as manhãs quando acordo, para me lembrar que Cristo é o Senhor da minha casa, para me consolar quando estou em baixo, para me enviar para o trabalho numa boa disposição.*<sup>272</sup>

Podemos por isso, falar de uma capacidade da imagem para provocar uma transformação interior naquele que a ela se dirige. Quando uma pessoa se dirige a uma imagem, e lhe confia, como dizia Sto. Inácio,

*[...] falando assim como um amigo fala com o seu amigo, ou um servidor com o seu senhor, ora pedindo alguma graça, ora culpando-se por alguma coisa mal feita, ou falando das suas coisas e pedindo conselho sobre elas*<sup>273</sup> [...],

ocorre uma exteriorização dos medos e das ansiedades que antes estavam inconscientes, nunca ditas ou confiadas a outra pessoa. Este processo está, de certa forma, presente no Sacramento da Confissão,(*vide* “Sacramento”, p.53): por um lado, aquele que reza descobre um dado novo sobre si, antes pertencente apenas ao seu inconsciente, e por outro, sente a companhia, solidariedade e compreensão de outro, expresso na imagem. Por esta razão, as imagens sagradas ajudam os fiéis – diz Morgan – “a resistir à tentação, confrontar os medos, lidar com a perda, o choque ou a separação, passar por uma conversão, ou deixar um sítio familiar e partir para um sítio novo, desconhecido.”<sup>274</sup>

Esta transformação interior pode ocorrer também através de uma mera contemplação da imagem: uma presença silenciosa defronte da pintura ou escultura, trazendo à memória a história, a personalidade do santo procurando integrá-los em si (literalmente, *fazer-se à imagem de*). O Cardeal Schonborn apresenta-nos o exemplo de Santa Teresa de Ávila, que procurava um silêncio e abertura interior, para depois contemplar a imagem de Cristo:

---

<sup>272</sup> Morgan, David, *Visual Piety*, op. cit., p.160. “It is there to greet me when I wake up every morning, to remind me that Christ is the head of my house, to console me when I”m down, to send me off to work on a cheerful note.” [tradução nossa]

<sup>273</sup> Ver nota de rodapé nº265, p.77.

<sup>274</sup> Morgan, *Visual Piety*, op.cit., p.201. “In the case of negative experiences in particular, Sallman”s pictures are often cited as having helped the writer resist temptation, battle fear, endure grief, shock, or separation, undergo religious conversion, or leave a familiar place and move to a new one.” [tradução nossa]

*O caminho da purificação, porém, é só uma condição preliminar [por oposição às espiritualidades ascéticas, cujo objectivo é atingir um estado de purificação interior]. Aquilo que procuramos [os cristãos] não é apenas um espaço vazio, mas a nova força do coração purificado. A determinação com a qual Santa Teresa de Ávila nos recomenda, se possível, de ter sempre os olhos postos numa imagem de Cristo, de Maria ou dos santos é verdadeiramente surpreendente. Nós tornamo-nos naquilo que contemplamos. Teresa de Ávila converteu-se de maneira definitiva olhando para Cristo, o homem que sofria, representado numa estátua no claustro do seu convento. Aquela imagem comoveu-a, transformou as suas representações e os seus pensamentos e ficou impressa na memória. Contemplar sem se impôr àquele que a olhava daquele ícone mudou o seu coração.*<sup>275</sup>

O exemplo da relação de Sta. Teresa de Ávila mostra-nos um tipo de oração que é comum à experiência de inúmeros santos da Igreja Católica (entre eles, por exemplo, a conhecida a devoção de S. Francisco de Xavier à imagem do Cristo do Sorriso).

Os testemunhos apresentados por Morgan (*vide* “O colóquio”, p.102), falam de um “amigo”, “confidente”, um “amparo”<sup>276</sup>; Sto. Inácio usa a mesma expressão quando explica o exercício do colóquio nos EE (“como um *amigo* fala com o seu *amigo*”); Sta. Teresa de Ávila descreve uma contemplação silenciosa, sem se impôr, a que poderíamos chamar um “estar na companhia de...”. Todas estas expressões referem-se, não à obra de arte, *mas àqueles que se tornam presentes através delas*. Sandro Magister refere-se a esta capacidade das imagens de fazerem uma companhia, quando diz:

*“Num lugar sagrado, uma parede branca actua como um espelho vazio, ou como um ecrã em branco para os fantasmas e as paixões da alma. As histórias e as imagens que são ali projectadas são*

---

<sup>275</sup> Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, p.89. “La via della purificazione, però, è solo una condizione preliminare. Quello che cerchiamo non è un ristretto spazio vuoto, ma la nuova forza della percezione del cuore purificato. La determinazione con la quale santa Teresa d’Avila ci raccomanda, se possibile, di avere sempre sotto gli occhi un’immagine di Cristo, di Maria o dei santi è davvero stupefacente. Noi diventiamo quello che contempliamo. Teresa d’Avila è stata convertita in maniera definitiva guardando Cristo, l’uomo che soffriva, raffigurato in una statua nel chiostro del suo convento. Quell’immagine l’ha toccata, ha trasformato le sue rappresentazioni e i suoi pensieri e si è impressa nella sua memoria. Contemplare senza posa colui che la guardava da quella icona ha cambiato il suo cuore.” [tradução e sublinhados nossos]

<sup>276</sup> Morgan, *Visual Piety*, op.cit., p.157.



*as histórias arbitrárias da vida individual de cada um. Uma coisa semelhante acontece em frente a uma imagem sagrada, uma estátua do Sagrado Coração [de Jesus], uma representação de Maria a chorar, mas de uma maneira completamente diferente. A imagem sagrada recebe e absorve o movimento, a difusão da alma, ela ocupa o lugar destas [histórias] e apresenta-nos este Outro que nos salva, como um mundo sagrado rico em significado que quebra o ciclo do nosso solipsismo.*<sup>277</sup>

O colóquio representa por isso um tipo de relação com a imagem que, ao contrário do transporte, é *bijectiva*: a imagem é o ponto focal para o qual as preces são dirigidas, mas é ao mesmo tempo o dispositivo através do qual o santo se faz presente, uma *janela* através da qual se olha e se é olhado pelo transcendente.

#### **d) Efeitos da imagem**

A interacção com a imagem – tenha ela lugar através de um *transporte* ou de um *colóquio* na oração pessoal, ou durante a celebração litúrgica – produz, por isso, efeitos que podemos separar em duas categorias: *cognitivos* e *morais*.

##### **d.1. Efeitos cognitivos**

Os efeitos cognitivos têm a ver com uma descoberta que o observador faz, através de uma imagem sagrada, relativamente a uma realidade que lhe era distante ou a uma noção abstracta que antes da imagem era difícil de compreender. A *Vocação de S. Mateus*, já apresentada anteriormente (*vide* “O transporte”, p.98) torna próxima a passagem do Evangelho de S. Mateus, *abrindo os olhos* do observador para o impacto emocional, que significa o encontro com Cristo.

Uma noção abstracta, como a caridade, torna-se clara e de sentido profundo quando vemos, por exemplo, a estátua do mesmo nome, da autoria de Bernini (ver Figura 17). A noção de “caridade” como um gesto altruísta para com outra pessoa alarga-se e aprofunda-se quando olhamos para esta alegoria, passando a

---

<sup>277</sup> Magister, “A Beautiful Church Has Been Raised at Tor Tre Teste. But It Is Absentminded and Mute.”, op. cit. “In a sacred space, a white wall acts as an empty mirror, or as a blank screen for the phantasms and passions of the soul. The stories and images that are projected there are the arbitrary stories of one’s own individual life. Of course, something similar happens in front of a sacred image, a statue of the Sacred Heart, a depiction of Mary weeping, but in a completely different way. The sacred image receives and absorbs the movement, the diffusion of our soul; it takes the place of these and comes to our soul as the saving Other, as a sacred world rich in meaning that breaks the circle of our solipsism.” [tradução nossa]



Figura 17 - *Caridade* (Bernini, séc. XVII), Túmulo Papa Urbano VIII, Basílica de S. Pedro, Vaticano.



significar um *amor maternal*, paciente e sereno, que nutre e que cuida do outro, sem querer nada em retorno.

Esta descoberta, que se faz através de uma imagem, actua de maneira particularmente eficiente precisamente porque o próprio pensamento humano é feito *por imagens*, como António Damásio indica no *Erro de Descartes*:

*Diz-se frequentemente que o pensamento não é feito apenas de imagens, que é constituído também por palavras e por símbolos abstractos não imagéticos. Ninguém negará certamente que o pensamento inclui palavras e símbolos. Mas o que essa afirmação não dá conta é do facto de tanto as palavras como outros símbolos serem baseados em representações topograficamente organizadas e serem, eles próprios, imagens. A maioria das palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência. Se não se tornassem em imagens, por mais passageiras que fossem não seriam nada que pudéssemos saber. Isto é verdade até mesmo para aquelas representações topograficamente organizadas que não são acedidas à luz límpida da consciência, mas que são activadas de forma oculta.*<sup>278</sup>

A afirmação de Damásio relembra-nos a tradição da própria Igreja para usar imagens como ferramenta pedagógica. Uma das frases mais célebres pertence a S. Gregório Magno, que dizia que “a pintura é utilizada nas igrejas para que os analfabetos, pelo menos olhando para as paredes, leiam o que não conseguem decifrar nos códices”<sup>279</sup> As imagens possuem a caridade de se fazerem ler pelo observador, sendo mais universais na sua leitura do que os símbolos.

Morgan apresenta-nos o exemplo de uma catequista do início do séc. XX que recorria a imagens para ilustrar os conceitos mais abstractos que procurava comunicar aos seus alunos. “A imagem é o meio entre a coisa e a palavra.”<sup>280</sup> Quando “as palavras são demasiado abstractas para prender a atenção dos estudantes”<sup>281</sup>, as imagens tornam-se úteis, porque focam a concentração dos alunos e concretizam ideias que antes eram vagas em *imagens concretas*.

---

<sup>278</sup> Damásio, António, *O Erro de Descartes*, Fórum Da Ciência, 29 (Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1994), p.122 [sublinhado nosso].

<sup>279</sup> Carta a S. Sereno, S. Gregório Magno, apud. Cardoso, Isabel Alçada, “Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir Dos Três Discursos de S. João Damasceno Em Defesa Das Imagens Sagradas” (Universidade Católica Portuguesa, 2013), p.52.

<sup>280</sup> Frederica Beard, apud. Morgan, *Visual Piety*, op.cit., p.8. [tradução nossa]

<sup>281</sup> Morgan, *Visual Piety*, op.cit., p.8. [tradução nossa].

A reunião de várias imagens dos santos, colocados ao longo da nave central, ou a representação do Povo de Deus reunido, tornam visivelmente presente a noção do Povo de Deus reunido. Nesse sentido, as imagens funcionam de forma mais indirecta, menos impositiva sobre o observador, mas discretamente concretizam aquilo que é a união com toda a Igreja através da Eucaristia.

A própria presença das imagens que servem à oração servem depois como memória dessas mesmas descobertas no momento da celebração. A companhia daquelas imagens relembra o observador do momento da oração pessoal, relacionando o seu significado com a Liturgia.

### ***d.2. Efeitos morais e comportamentais***

Contudo, as descobertas que ocorrem através das imagens não se limitam ao conhecimento das Escrituras ou da vida dos santos. As imagens são também – à semelhança da *janela* de Levinas – um elemento que permite que o observador saia de si para descobrir *qualquer coisa de si próprio*<sup>282</sup>.

A exteriorização dos medos (ou das ansiedades, dos sonhos ou dos desejos) a uma figura que olha caridosamente, permitem que aquele que se lhe dirige tome consciência de si próprio. A imagem apresenta-se como um confidente paciente, criando o espaço que permite que eu coloque num ambiente seguro as partes da minha identidade que não revelo ao mundo – e nesse gesto, lhes perceba a sua dimensão e complexidade, fazendo uma descoberta relativamente a mim próprio.

Uma imagem para a qual sou *transportada* permite-me encontrar sentido numa passagem da Bíblia que antes não tinha significado. Esse momento gera um êxtase<sup>283</sup> porque compreendo a imagem: nesse momento, dá-se uma “experiência de coincidência entre o objecto e o sujeito”<sup>284</sup>. A partir daí, o observador passa a compreender a imagem. Momentaneamente, observador e imagem estão em sintonia, porque foi possível comunicar um significado. Essa descoberta acontece a dois níveis: relativamente à imagem e relativamente ao Eu.

A descoberta do segundo tipo (que é relativa a mim próprio) pode ser a de uma falta, uma distância de carácter que me separa de um ideal (do santo representado), ou a de uma falha, representada noutro, com que me identifico (por exemplo, o convite feito por Jesus a Mateus na obra de Caravaggio é sentido como um convite ao observador).

---

<sup>282</sup> Como já foi afirmado em Abreu, Pedro Marques, and Maria Teresa Costa, “Vèronique, ou a redenção pelas imagens” (Lisboa, 2014), p.10.: “A imagem re-presenta o outro com o qual posso entabular o diálogo que enriquece o meu recolhimento, que adensa a consciência de mim na acção de relação com outrem que põe em relevo os contornos do meu eu.”

<sup>283</sup> O termo é usado por Pedro Abreu em “Palácios da Memória II”, op. cit., p.103.

<sup>284</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.103

As imagens são, por isso, capazes de gerar uma *co-moção*: a descoberta do significado, que me abre os olhos e permite ver uma nova realidade (seja relativa a um conceito espiritual ou um novo dado sobre mim mesmo), gera um movimento interior, uma transformação. O termo é explicado por Pedro Abreu:

*Usamos o vocábulo co-moção porque ele não traduz só um movimento – e um movimento íntimo – mas também um acompanhamento nesse movimento. O movimento a que se dispõe o Eu comovido é acompanhado – mais: é guiado – pela realidade da obra de arte. A palavra comoção, no sentido em que a usamos, sublinha pois também a não-solidão inerente à experiência da obra de arte: ainda que só eu perceba aquela obra de arte e só eu me comova diante dela, está sempre latente na sua experiência uma impressão de companhia, a companhia de quem a fez, a companhia de quem a frui, em suma a companhia de todos aqueles que se comoveram diante dela, de todos aqueles para quem ela foi obra de arte.*<sup>285</sup>

Neste caso, podemos considerar que esta transformação, que os cristãos chamam conversão ou mudança de vida, acontece tanto na companhia daqueles que foram transformados, como na companhia daqueles que estão representados nas imagens.

***e) A imagem requer uma participação do ser humano no seu todo***

“A imagem é doadora do ser”, dizia Bachelard<sup>286</sup> A imagem faz parte da existência natural do ser humano: pensamos por imagens<sup>287</sup>, exprimimo-nos através *das coisas* e existimos e relacionamo-nos através delas<sup>288</sup>. A existência do Homem não se faz em dois planos separados, o material e o espiritual. Pelo contrário, “o espírito exige a matéria”<sup>289</sup>, como dizia Matthew Engelke. Precisamos de uma exteriorização e

---

<sup>285</sup> Abreu, “Palácios da Memória II”, op. cit., p.103. Abreu refere-se à obra de arte no geral e, considerando que é uma característica que se aplica à Arte no geral, podemos também dizer isto das imagens sagradas.

<sup>286</sup> Bachelard, Gaston, *A Poética Do Espaço*, 2ª edn (São Paulo: Martins Fontes, 2008)

<sup>287</sup> Cf. “Efeitos cognitivos”, p.85.

<sup>288</sup> Cf. ““Habitar” segundo Heidegger”, p.28.

<sup>289</sup> Engelke, Mathew, “Material Religion”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 212. “*The fact is that essence needs stuff; spirit demands matter.*” [tradução nossa] A visão do ser humano enquanto separado nestas duas dimensões foi já refutada por Damásio em *O Erro de Descartes*, que defende que esta relação vai até ao funcionamento biológico do ser humano, do qual destacamos o excerto: “Por mais surpreendente que pareça, a mente existe dentro de um organismo integrado e para ele; as nossas mentes não seriam o que são se não existisse uma interacção entre o corpo e o cérebro

materialização daquilo que é invisível, mas que ainda assim é essencial ao *ser* humano – a personalidade, os desejos, as vontades – para estarmos em relação.

A religião será, provavelmente, a dimensão da vida humana onde a expressão material do invisível é mais necessária, apesar de, como Engelke refere, tendermos a considerar (erradamente) que a religião é puramente espiritual<sup>290</sup>. Talal Asad lembra-nos que “as materialidades da religião são integrais à sua constituição”<sup>291</sup>. A melhor síntese é apresentada por Orsi, que define a religião como

*“a prática de fazer visível o invisível, de concretizar a ordem do universo, da natureza da vida humana e do seu destino, e as várias dimensões e possibilidade da própria interioridade humana”*<sup>292</sup>.

A materialidade – e, neste caso em particular, as imagens – são essenciais à expressão visível da relação com o divino.

Podemos dizer, então, que há uma imersão do Eu na imagem e uma imersão da imagem no Eu. A imagem é capaz de me receber no todo; nela me projecto ou confio o nunca antes expresso a ninguém, e nela sou imergido na totalidade: não

---

durante o processo evolutivo, o desenvolvimento individual e o momento actual. A mente teve primeiro de se ocupar do corpo, ou nunca teria existido. De acordo com a referência de base que o corpo constantemente lhe fornece, a mente pode então ocupar-se de muitas outras coisas, reais e imaginárias.”

Esta ideia encontra-se ancorada nas seguintes afirmações: (1) o cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meios de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interactivos (incluindo componentes endócrinas, imunológicas e neurais autónomas); (2) o organismo interage com o ambiente como um conjunto: a interacção não é nem exclusivamente do corpo nem do cérebro; (3) as operações fisiológicas que denominamos por mente derivam desse conjunto estrutural e funcional e não apenas do cérebro: os fenómenos mentais só podem ser cabalmente compreendidos no contexto de um organismo em interacção com o ambiente que o rodeia. O facto de o ambiente ser, em parte, produto da actividade do próprio organismo apenas coloca ainda mais em destaque a complexidade das interacções que devemos ter em conta.” In Damásio, *O Erro de Descartes*, op.cit., p.18.

<sup>290</sup> Engelke, “Material Religion”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies*, op.cit., p. 210. “This is the paradox of the modern understanding of religion: religion is immaterial but treated always as a distinctive identity apart from everything else.”

<sup>291</sup> Asad, apud Engelke, “Material Religion”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies*, op.cit., p. 210. “the materialities of religion are integral to its constitution.” [tradução nossa]

<sup>292</sup> Orsi, apud Morgan, *The Cambridge Companion to Religious Studies*, op.cit., pp. 298-299: “the practice of making the invisible visible, of concretizing in order of the universe, the nature of human life and its destiny, and the various dimensions and possibilities of human interiority it self... [making them] present to the senses in the circumstances of everyday life.” [tradução nossa]

apenas a dimensão emocional, ou racional. a relação com a imagem exige a minha participação total<sup>293</sup>. Por outro lado, a imagem opera uma transformação interior em mim. A experiência de Beecher (*vide* “O transporte”, p.98), defronte de um quadro de Guido Reni é de tal forma marcante que a memória deste encontro com o transcendente permanece vívido na sua memória cinco anos depois.

#### **f) A composição do lugar e o seu uso das imagens**

Ligado a uma experiência de oração com recurso à imaginação ou às imagens sagradas devemos também referir o exercício da contemplação do lugar (ou *compositio loci*) dos Exercícios Espirituais (EE) de Sto. Inácio de Loyola (ver nota de rodapé nº265, que explica os exercícios), exemplo perfeito do uso das imagens sagradas e da imaginação com fim à relação com o divino cristão.

A *contemplação do lugar* consiste numa etapa inicial da oração dos Exercícios Espirituais, onde o *peregrino* (termo que Sto. Inácio usa para descrever aquele que faz os exercícios) deve imaginar o lugar onde a cena se passa como se lá estivesse<sup>294</sup>, a partir de uma determinada leitura ou imagem sagrada.

A proposta original de Sto. Inácio de Loyola sugere apenas que a oração use um texto – bíblico ou redigido pelo próprio santo – que se usa como ponto de partida desta oração. No entanto, sabe-se que Sto. Inácio recolhera ao longo da sua vida uma série de ilustrações sobre os seus temas de oração preferidos, tendo-as espalhado pelos seus aposentos, para usar sempre que estava em oração<sup>295</sup> E mais tarde, chegou a encomendar um conjunto de imagens<sup>296</sup> a Jerónimo Nadal, sj,<sup>297</sup>, chamado

---

<sup>293</sup> Sto. Inácio fala de uma participação integral na oração, através da imaginação: “The view of the imagination, when it chooses for its object a psychic reality requires the corporeal human condition as integral part of that whole person that is ready to meditate.” Blum, Paul Richard, “Renaissance Philosophy: Iconology as a Spiritual Exercise”, 2012 <<http://renaissancephilosophy.blogspot.pt/2012/02/iconology-as-spiritual-exercise.html>> [accessed 5 January 2015]

<sup>294</sup> Standaert, Nicolas, “*The Composition of Place: Creating Space for an Encounter*”, *The Way* (Reino Unido, 2007), Way 46/1 edition: “making oneself present, as it were to the place”.

<sup>295</sup> Ricci, Bartolomeo, apud Standaert, “The Composition of Place”, op.cit., p. 19. “*when he was on the point of meditating on the mysteries of our Redeemer, he would look, just before he began to pray, at the prints that he had gathered and had displayed around his room for this purpose.*”

<sup>296</sup> Blum, “Renaissance Philosophy: Iconology as a Spiritual Exercise”, op.cit. “Nadal planned and wrote the book of Annotations and Meditations on the Gospel with illustrations by various artists. The work was commissioned by Ignatius himself and appeared eventually in 1593. The luxurious layout and the artistry of the illustrations culminate in the illustration no. 131 that shows Christ’s descent into the Limbo, which is at the same time an illustration of Dante’s Inferno. However, the majority of the illustrations are more modest and they perfectly fulfill the requirements of the *compositio loci*, because they focus on a major event (e.g., the Annunciation) and offer the emplotment through organically added side scenes in the

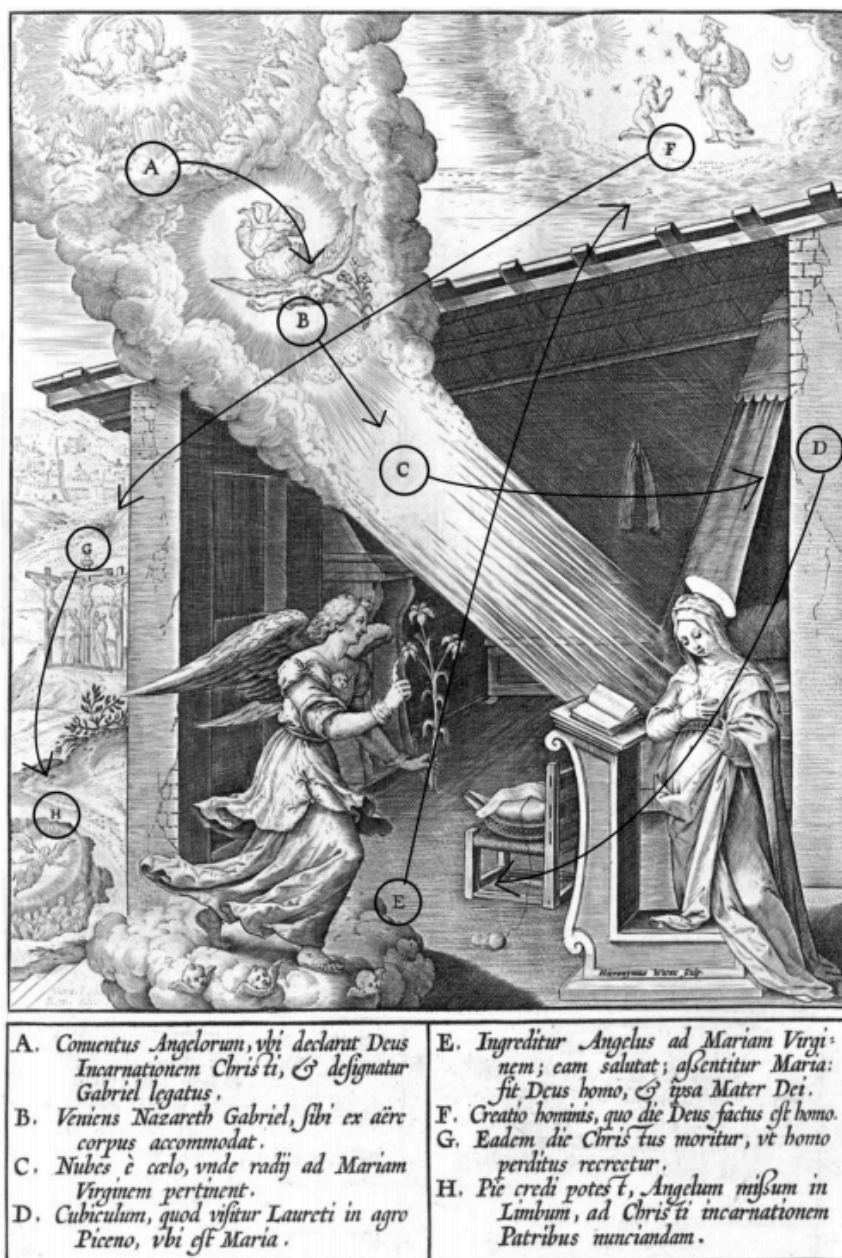


Figura 18 - Anunciação a Maria, Jerónimo Nadal.

A imagem é acompanhada de legendas, que guiam o exercício de oração.

background. Nadal's work has every image adorned with notes that explain the factual details on the plate. Then follow the relevant reading from the Bible, more extensive explanations of the details, and a meditative prayer. Nothing is left unorganized. In other words, this book is the execution of the transition from the purposefully guided imagination to visible images."

<sup>297</sup> Também jesuíta, foi secretário de Sto. Inácio a quem ajudou a escrever as Constituições da Companhia de Jesus, chegando a ser nomeado, em 1554, Vicário Geral da Companhia. Foi nomeado pelo próprio santo para visitar as primeiras comunidades jesuítas para explicar as Constituições que tinha ajudado a escrever.

*Adnotationes et meditationes in Evangelia*, que serviriam de apoio àqueles que faziam os Exercícios Espirituais. As imagens consistiam numa série de gravuras que ilustravam os vários exercícios do retiro espiritual que eram acompanhadas da descrição da cena e do tema a reflectir em cada passo.

Nesse sentido, podemos considerar uma versão dos Exercícios Espirituais com imagens sagradas. Ainda que o manual original (escrito por Sto. Inácio para os sacerdotes que dão os exercícios) não lhes façam referência, o trabalho de Nadal tornou-se uma ferramenta comum na Companhia de Jesus<sup>298</sup>.)

As imagens constituem uma ajuda visual ao peregrino; um ponto de partida concreto, que activa e guia a imaginação, impedindo que se distraia noutras coisas<sup>299</sup>.

Por um lado, é importante notar que o exercício da composição do lugar é focado num ponto exterior ao ego daquele que está em oração. Nicolas Standaert, sj, que escreveu o artigo *The Composition of Place: Creating Space for an Encounter*<sup>300</sup>, destaca a importância desta composição de um lugar que é de encontro com o “Outro”:

*O objectivo da composição do lugar é um diálogo entre as pessoas envolvidas na passagem do Evangelho e a pessoa que contempla. É por esta razão que se “compõe” um “lugar”, um lugar que cria espaço para o outro, espaço para alguém diferente daquele em oração. E é a partir deste ponto de partida que podemos chegar a um encontro. É a partir desta interacção entre eu próprio e aquilo que me é oferecido que emerge a possibilidade que duas narrativas, a do Evangelho e a da minha vida, interajam entre si.*<sup>301</sup>

---

<sup>298</sup> Standaert, “The Composition of Place”, op.cit., pp. 12-13. “Juan Polanco, the secretary of St Ignatius, believed, as is well known, that Nadal had been blessed with a true understanding of what Ignatius intended his new religious order to be. For that reason Nadal was sent out to explain the Constitutions. One may thus assume that his Annotations and Meditations on the Gospels are an appropriate elucidation to accompany the Spiritual Exercises. They serve to open out the vision that Ignatius had of liturgical and meditative prayer. Nadal put them together at the instigation of Ignatius, and their main purpose was to teach student members of the Society of Jesus how to pray. The work was well received and soon reached as far afield as South America and the Far East.”

<sup>299</sup> Standaert, “The Composition of Place”, op.cit., pp.14-17.

<sup>300</sup> Ver nota de rodapé nº294, p.93 para a referência bibliográfica completa.

<sup>301</sup> Standaert, “The Composition of Place”, op.cit., p. 14. “The goal of the composition of place is rather a dialogue between the persons involved in the gospel passage and the person contemplating. It is for this reason that one “composes” a “place”, a place that makes room for another, room for somebody different from oneself. And it is from this starting point that one can arrive at encounter. It is through the interaction between myself and what is offered to me

A criação de um outro lugar, facilitado pela imagem concreta, permite, por um lado, a projecção do Eu nesse lugar (a imersão do Eu na imagem sagrada); e por outro, o encontro com uma entidade externa, diferente de mim. Standaert sublinha, porém, que esta entidade que se faz presente, não é imaginada. Vale a pena fazer uma leitura atenta:

*A composição do lugar, então, pode criar um espaço para um encontro: um encontro que é pessoal, um encontro acima de tudo com a pessoa em que Deus se dá a si mesmo – Jesus de Nazaré. O encontro não é simplesmente o produto da minha imaginação ou projecção de uma emoção pessoal; é o encontro com um outro irredutível, uma pessoa histórica definida. A pessoa encontra de uma forma concreta a pessoa de Jesus entrando na cena [na imagem sagrada ou na leitura] e partilha daquilo que outros viram, ouviram, cheiraram e por aí fora.*

*É de facto significativo que Inácio se refira à composição do lugar (apenas), e não das pessoas; estas chegam à imagem nos seus próprios termos. Tais encontros não são coisa que eu possa arranjar. Mais, estes encontros não têm a ver com o passado. Graças à dinâmica narrativa do próprio texto [a legenda que acompanha as imagens], a compositio loci permite-nos ligar o nosso próprio contexto ao da leitura. Jesus está presente para nós aqui e agora, e é este encontro com ele que estabelece a nossa própria personalidade [na medida em que somos confrontados com outro, dá-se uma descoberta do próprio Eu], a segunda dimensão do encontro pessoal que é a nossa preocupação aqui.<sup>302</sup>*

---

that the possibility arises for two narratives, that of the gospel and that of my own life, to interact with one another.” [tradução e sublinhados nossos]

<sup>302</sup> Standaert, “The Composition of Place”, op.cit., p. 17. “The composition of place, then, can create the space for an encounter: an encounter that is personal, an encounter above all with the person in whom God gives Himself—Jesus of Nazareth. The encounter is not simply the product of my imagining or the projection of a personal emotion; it is a coming up against an irreducible other, a definite historical person. One encounters in a concrete way the person of Jesus by stepping into the scene and becoming a sharer in what those who were there really saw, heard, smelt and so on.

It is indeed significant that Ignatius refers to the composition of place (alone), and not to that of the persons; but they must come of their own accord. Such meetings are not something that I can arrange. Moreover, such meetings are not to do with the past. Thanks to the dynamic narrative of the text itself, the compositio loci allows us to knit together the context in which we move and that of the text. Jesus is present for us here and now, and it is



Este encontro, afirma Standaert, produz aquilo que o autor chama “*relocation*” (mudança), fenómeno a que Pedro Abreu chama *co-moção* e os católicos chamam *conversão* ou *mudança de vida*. Esta descoberta não é apenas o novo conhecimento descoberto sobre o Eu ou sobre a Escritura, mas antes uma transformação interior (*relocation-become-flesh*), enraizada no Eu, que o impele à mudança de vida a partir desse momento.<sup>303</sup>

Desta forma, o uso de imagens exteriores para uma emoção que apela à imaginação pode ser uma ferramenta frutífera, que desloca o foco do Eu, do próprio ego, para um ideal exterior, que apresenta a nossa realidade a uma nova luz, propondo uma *vida nova*, que desejo tomar para mim mesmo.

### **3. As semelhanças e diferenças entre janelas e imagens e as razões pelas quais as imagens possuem um valor acrescido nas igrejas**

Após esta exposição das acções das imagens, podemos concluir que existem, de facto, razões para podermos equiparar as imagens às janelas.

Em primeiro lugar, as imagens também participam nesta geração de *acolhimento* (*vide* “As imagens participam na geração do acolhimento”, p.91), necessária à arquitectura. As imagens (no plural, várias, consideradas em conjunto) criam uma atmosfera que serena quem habita o espaço.

Depois, cada uma pode ser considerada como uma janela porque alimenta o desejo de relação com outrem, de que o Eu tem necessidade e que dá significado à existência humana. Quando estamos concentrados na imagem sagrada, o foco desloca-se do Eu para algo que lhe é exterior (*vide* “A composição do lugar e o seu uso das imagens”, p.113): o diálogo deixa de ser do tipo “eu-eu”, para passar a ser do tipo “eu-tu” (*vide* “A janela como elemento essencial à morada”, p.44). Esta deslocação do foco da minha concentração exprime uma abertura do Eu ao mundo, ao que lhe é diferente, ao que não é controlado ou conhecido e resulta numa descoberta que é fruto desta imersão no que é diferente ao Eu (não é, por isso, fruto de uma introspecção).

Através da imagem sagrada, é possível descobrir novos mundos: noções abstractas tornam-se claras; realidades distantes tornam-se próximas, foram

---

this meeting with him which establishes our own personhood, the second dimension of the personal encounter that is our concern here.” [tradução e sublinhados nossos]

<sup>303</sup> Standaert, “The Composition of Place”, op.cit., p. 17. “This very encounter, too, may lead on to a further “relocation”: not merely the mental or personal repositioning found in the scene of the Annunciation, but a “relocation-become-flesh” in the personal life of those who, through the composition, allow themselves to be set in motion.”

experimentadas na primeira pessoa; uma pessoa que antes era estranha ganha um rosto pleno de significado. À semelhança da janela, esta descoberta do Outro também significa uma descoberta do Eu.

No entanto, é também nesta descoberta que encontramos *as diferenças entre a imagem sagrada e a janela*. A imagem tem como razão de ser uma *relação* com um Outro específico, que é o divino cristão, que se exprime através de rostos e de vidas concretas, sendo o seu centro Jesus Cristo. Para além disso, a imagem sagrada tem a capacidade de me comunicar este significado de uma forma que me é natural: a imagem é *simpática* para com o observador, compreendendo as suas limitações, é capaz de ajudar a focar a atenção, de falar ao Homem na sua totalidade e, lenta e pacientemente, apresentar-lhe a sua proposta de um ideal (*vide* “Efeitos da imagem”, p.107).

Esta proposta é uma proposta de relação com Cristo, ao mesmo tempo que é uma proposta de transformação: um “fazer-se à imagem de” Cristo, que provoca um movimento interior (uma *co-moção*, uma *relocation*, uma *conversão*).

Assim, a imersão na imagem (aliada à descoberta do significado e à *co-moção*) transforma-me, mas também o espaço da igreja é transformado, porque é visto através de novos olhos. Através da imagem sagrada, o espaço da igreja e o significado da Liturgia clarificam-se.

É esta a razão pela qual a imagem se apresenta, não só como uma janela no espaço da igreja, mas como exemplo da *janela ideal*. A imagem sagrada é, sim, uma janela, mas uma janela *particularmente* alinhada com o sentido do edifício em questão – ela faz parte da igreja como elemento que, na relação com aqueles que a habita, densifica o sentido para o qual a igreja é criada.

#### **4. Encarnação e Imagem**

Construir uma igreja significa trabalhar na convergência de dois pontos de vista distintos: o da Arquitectura e o da Teologia. A Teologia informa-nos sobre o divino e a forma como a humanidade se relaciona com ele – diz-nos do espírito ou da atmosfera que se deve respirar na igreja; a Arquitectura procura a forma que melhor acomoda essa relação, esse espírito.

Nos capítulos anteriores, preocupámo-nos em explorar a forma como as imagens actuam na arquitectura, introduzindo apenas alguns conceitos cristãos se estritamente necessários para o raciocínio a desenvolver. Agora parece-nos importante dedicar alguma atenção (ainda que não a suficiente) às imagens sagradas, não enquanto elementos de uma arquitectura, mas no seu significado teológico. Explorar as imagens enquanto elemento arquitectónico é essencial para que as saibamos integrar nos novos espaços de culto, mas devemos fazê-lo com consciência da razão que as torna tão importantes para a prática religiosa. Necessitamos, por isso, de uma fundamentação das imagens que se baseie, não só no pensamento arquitectónico –

como fizemos até aqui - , mas no religioso (nomeadamente, através da Teologia dos *Religious Studies*).

Assim, de modo a tornar mais claro a essência religiosa das imagens em ambiente católico procederemos a comparações, acerca da finalidade e efeito com a outras religiões monoteístas (normalmente denominadas religiões reveladas: Judaísmo e Islamismo).

A primeira crise iconoclasta cristã tem início quando o Imperador Leão III ordena, em 726, a destruição das imagens sagradas<sup>304</sup> e que tem o seu momento crítico no II Concílio de Niceia em 787<sup>305</sup>. Este é o primeiro momento em que a Igreja discute teologicamente o papel das imagens, e os seus textos fundamentais são referência para o papel das imagens na fé cristã, principalmente os diversos escritos por S. João Damasceno. Na altura, a questão centrava-se principalmente, à volta da imagem de Jesus Cristo. A fracção iconoclasta afirmava que ousar representar o Filho de Deus constituía uma heresia<sup>306</sup> que não podia ser permitida. Este argumento estava ligado a uma espiritualidade muito próxima do Islão, que proíbe qualquer representação figurativa de Deus. O Antigo Testamento, desaconselha, aliás, o culto das imagens sagradas, de modo a afastar o povo judeu do perigo da idolatria das relações pagãs<sup>307308</sup>. O argumento contra apresenta, por isso, duas razões. A primeira,

---

<sup>304</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas" (Universidade Católica Portuguesa, 2013), p.59. "Com grande probabilidade, por volta de 726, o Imperador Leão III terá ordenado a destruição das imagens religiosas em todo o Império Bizantino. (...) As razões desta política não são claras, mas a justificação mais plausível aponta para o perigo de idolatria na veneração das imagens, o que punha em causa o primeiro mandamento da lei de Deus: [«Está escrito: “Ao Senhor, teu Deus, adorarás e só a Ele prestarás culto”» (Mt 4, 10)]."

<sup>305</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., p. 111. "O seu [do II Concílio de Niceia] decreto dogmático condenou o "pseudo" Concílio de Hiéria (754) e definiu formalmente o decreto da veneração prestada às imagens." A crise iconoclasta só termina oficialmente em 843, no Concílio de Constatinopla.

<sup>306</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., pp. 126-127. "Como ousam representar, com a vulgar arte pagã, a gloriosíssima Mãe de Deus, onde estabeleceu morada a plenitude da divindade e por meio da qual brilhou para nós a luz inacessível, ela que é mais alta do que os céus e mais santa do que os querubins? Não se envergonham de pintar, com arte pagã, os que estão destinados a reinar com Cristo, a sentar-se com ele sobre o seu trono, a julgar o mundo e a configurarem-se com a sua glória?" As imagens seriam, por essa razão, demasiado vulgares para representar Maria, os Santos ou Cristo.

<sup>307</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., pp.

de ordem teológica, afirma que o divino não pode ser representado numa imagem, tanto porque os homens não serão nunca capazes de representar o divino, tanto porque é um acto de ofensa usar a "matéria profana" para representar Deus. A segunda razão é de ordem prática, e visava prevenir, tal como fizera o Judaísmo, contra o contágio pagão da adoração das imagens, do culto a ídolos.

Os discursos de S. João Damasceno, apresentados em defesa das imagens sagradas, lembram-nos duas dimensões do entendimento cristão da imagem. Em resposta ao perigo da idolatria, o S. João Damasceno distingue a *adoração* (que só se presta a Deus) da *veneração* (i.e., o respeito pelos santos) que, de qualquer dos modos se dirige sempre a Deus ou aos santos, ainda que através de imagens: "Todavia, a veneração prestada a Deus e aos seus santos não se dirige nunca ao objecto onde se representa, mas à pessoa representada, que se encontra como que presente na representação da imagem."<sup>309</sup>.

Depois, S. João Damasceno entende a imagem na sua dimensão *platónica*. Para Platão a imagem é, por natureza, uma representação que contém simultaneamente uma semelhança e uma dissemelhança do personagem ou objecto que está representado. Se a dissemelhança é excessiva, não se estabelece a correlação de representação, mas, se é demasiado diminuta, a imagem *substitui* a pessoa ou objecto representado, confundindo-se com o representado, tornando-se um ídolo. Para S. João Damasceno a distância entre o representado e o representante (a imagem) impede que os dois se confundam e inibe a idolatria<sup>310</sup>; mas é a semelhança, por seu turno que permite que os fiéis, através da imagem, cheguem ao santo<sup>311</sup>.

---

14-15. "Com efeito, o culto das imagens pelo povo hebreu estava praticamente ausente no Antigo Testamento e a sua prática obedecia a forte restrição em virtude do perigo de idolatria, que proliferava nos povos confinantes."

<sup>308</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., p. 15. "Com efeito, o povo hebreu sempre teve uma certa inclinação para a idolatria e os profetas não cessaram de combater essa tendência. No período dos Macabeus, a proibição do decálogo foi tomada à letra e a hostilidade contra todas as imagens de seres vivos passou a fazer, de algum modo, parte da mentalidade judaica."

<sup>309</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., p. 78. "Nos discursos em defesa das imagens sagradas [...], São João Damasceno distingue [...] a simples «veneração» que diz respeito às criaturas, da «adoração» [...] devida exclusivamente a Deus. "

<sup>310</sup> Belting, Hans, *Likeness and Presence* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994), p.153. "...se olhando para a imagem do imperador ninguém assume que há dois imperadores (o imperador e o seu retrato), também assim o é com Jesus e o Pai."

<sup>311</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., p. 53. "Entre os séculos VI e VII, no Oriente, dá-se um novo desenvolvimento que leva à

Contudo é a resposta à primeira razão contra as imagens (que representar Cristo através de imagens constitui uma heresia) que as relaciona com o próprio centro do Cristianismo (dando-nos um contributo importante para o nosso trabalho) . Diz S. João Damasceno:

*Eu não venero a matéria [ou as imagens sagradas], mas o Criador da matéria, que se tornou matéria por minha causa, na matéria aceitou habitar e através da matéria operou a minha salvação.*<sup>312</sup>

S. João Damasceno liga as imagens sagradas ao facto original do Cristianismo: a *Encarnação*. É porque Cristo é simultaneamente Homem e Deus, que os cristãos podem dizer que viram, (que sabem como é) o rosto divino. É o próprio Cristo quem o afirma "Quem me vê a mim, vê o Pai" (Jo, 14:9). Portanto, Cristo é a imagem perfeita de Deus (o Credo diz: "Deus verdadeiro de Deus verdadeiro [...] consubstancial ao Pai", ou seja, da mesma matéria que o Pai) e Deus, através de Cristo, quis-Se dar totalmente a conhecer. Para o cristão, de facto, a representação de Deus – tal como Ele se deu a conhecer, ou seja, através de Cristo – não é um acto de heresia, uma vez que é uma iniciativa do próprio Deus. A Encarnação, facto central da fé cristã – constitui a re-presentação de Deus, e torna o conceito de ‘imagem’ fundamental para o Cristianismo. Não só o Homem conhece Deus através de Jesus, mas os cristãos podem afirmar terem visto o rosto do seu Deus, que se fez *matéria* visível (corpo, sangue, osso) para habitar entre os Homens<sup>313</sup>.

Diz Isabel Alçada Cardoso, comentando a crise iconoclasta:

*A questão das imagens é fundamental porque está intimamente ligada à própria essência do cristianismo, a Encarnação. Na crise iconoclasta é a Encarnação que é posta em causa e é, precisamente, a*

---

transformação da imagem em verdadeiro ícone. As figuras de Cristo, da Virgem e dos santos já não são apenas dignas de veneração, mas considera-se que, de um certo modo, contêm a presença do protótipo. São ícones no sentido em que participam da natureza divina do que é representado."

<sup>312</sup> S. João Damasceno, apud Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., p. 86.

<sup>313</sup> Esta afirmação é sintetizada por Matthew Engelke no seu artigo *Material Religion*: "God's presence is a formative concern - and problem - within Christianity. (...) The Incarnation - God become human in Jesus Christ - is the definitive expression of the divine presence in Christianity, but the Incarnation is the beginning of the matter of the presence in Christian thought and experience." Engelke, Mathew, "Material Religion", in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 213.

*Encarnação que é defendida na defesa do culto das imagens. O ícone é o reflexo do protótipo e cada ícone é o reflexo das naturezas divina e humana unidas sem mistura na pessoa de Cristo.*<sup>314</sup>

As imagens sagradas dão-nos a conhecer Cristo, e Cristo dá-nos a conhecer Deus. E depois Cristo afirma continuar presente nos homens, ou melhor naquilo a que se chama a Igreja: "Pois, onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, Eu estarei no meio deles (Mat 18:20). Assim, poder-se-á dizer que também Cristo permanece nos homens enquanto imagem – aqueles que a Igreja Católica homenageia com o título de 'santos fizeram-se, por assim dizer, à imagem de Cristo. Tudo isto torna a sua representação não só legítima e viável, mas teologicamente recomendável.

A imagem sagrada estabelece, portanto, um caminho que tem um sentido descendente e um sentido ascendente: Jesus, imagem do Pai, fez-se visível aos Homens habitando entre eles (sentido descendente), para que estes pudessem conhecer o Pai<sup>315</sup> (sentido ascendente); a imagem sagrada, dando a conhecer o rosto do Filho, está intimamente ligada com o momento da Encarnação.

Esta posição é diametralmente diferente das religiões mais próximas do Cristianismo. Se no Cristianismo a presença divina acontece expressamente tanto na Eucaristia como nos Evangelhos (e pode ser recordada nas imagens, ainda que estas não tenham o estatuto de sacramento ou a importância das leituras), no Islão ou na religião judaica a presença divina é veiculada sobretudo pela *palavra escrita*.

Na religião muçulmana, as imagens sagradas são proibidas porque a representação de Deus constitui um acto de heresia. Diz o Corão: "Allah é Único, Allah é Absoluto. Não gerou, não foi gerado e ninguém é igual a Ele."<sup>316</sup> Na concepção islâmica não há qualquer semelhança entre o Homem e Deus, Deus este que é inimaginável e, por isso, impossível de representar. A distância que separa Deus do Homem é inultrapassável.

Já no Judaísmo, como vimos anteriormente, as imagens sagradas eram desaconselhadas no início (e mais tarde proibidas) de forma a distinguir o culto judaico das religiões pagãs que o circundavam. Diz Hans Belting:

---

<sup>314</sup> Cardoso, Isabel Alçada, "Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas", op. cit., p. 126.

<sup>315</sup> Nielsen, Philip, "Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture", op. cit. "God does not simply speak down to man, leaving him in his earthly state; through Christ, he catches the contemplator up with him into heaven. Balthasar's anatomy of prayer consists, therefore, in three parts: first, the participant is silent; second, God speaks the Word to man in his silence; third, God catches man up into the divine conversation."

<sup>316</sup> Corão CXII, cap. "O puro monoteísmo", apud Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, p.17. [tradução nossa].

*Para os Judeus, Iahweh era visivelmente presente unicamente na palavra escrita. Nenhuma imagem de Deus que se assemelhava a um ser humano devia ser feita, visto que se pareceria com os ídolos das tribos vizinhas. No monoteísmo [no judaísmo, enquanto primeira religião monoteísta] a única forma do Deus universal se distinguir era pela invisibilidade.<sup>317</sup>*

A relação dos judeus com o seu Deus é, de certa forma, paradoxal: o Antigo Testamento conta-nos uma série de episódios em que Deus se faz presente, *escondendo-se*<sup>318</sup>. Sendo que a passagem mais significativa tem lugar quando Moisés pede a Deus que lhe mostre "a sua Glória" e Deus responde:

*Farei passar diante de ti toda a minha bondade, (...). Mas tu não poderás ver a minha face, pois o homem não pode contemplar-me e continuar a viver. [...] Está aqui um lugar próximo de mim; conservar-te-ás sobre o rochedo e cobrir-te-ei com a minha mão, até que Eu tenha passado. Retirarei a mão, e poderás então ver-me por detrás. Quanto à minha face, ela não pode ser vista. (Ex 33: 18-23)*

Existe, por isso, uma relação da proximidade marcada sempre pela *ausência*: o sagrado é *invisível*.

Neste quadro de referência percebe-se melhor a diferença *chocante* que o mistério da Encarnação introduz: Jesus é a união "sem confusão nem separação" das duas realidades que o Islão vê como totalmente distintas, e a revelação do divino, em carne e osso, quebra a ausência que marca a relação judaica com o Transcendente. O Deus Cristão faz-se próximo da Humanidade, tão próximo que se torna Homem, para que o Homem possa ver a Deus. O conceito de visibilidade, de imagem, de proximidade, de vizinhança, de re-presentation, de presença, são aqui fundamentais.

Queremos por isso reiterar dois aspectos: em primeiro lugar, que a representação do Deus cristão é possível por causa da Encarnação de Jesus. Como afirma o Papa Bento XVI,

---

<sup>317</sup> Belting, Hans, *Likeness and Presence*, op. cit., p.7.

<sup>318</sup> Hernández, Jean-Paul, *Antoni Gaudí: La Palabra En La Piedra - Los Símbolos Y El Espíritu de La Sagrada Familia* (Bilbao: Ediciones Mensajero, 2010), p.83. "La columna del éxodo indica el lugar donde se encuentra Yahvé, pero al mismo tiempo lo recubre, lo esconde (porque nadie puede ver su rostro). Así la columna de nubes se convierte en el emblema de la modalidad en la que Dios se manifiesta: "Él se revela ocultándose"."

*A busca do rosto de Deus passa por uma transformação inimaginável, porque agora é possível ver este rosto: é o rosto de Jesus, do Filho de Deus que se faz homem.*<sup>319</sup>

Nesse sentido, a produção de uma imagem que representa o sagrado cristão, tal como ele se deu a conhecer, não é um acto de insensatez humana, mas antes uma tentativa de dar continuidade no tempo ao gesto da Revelação do Deus cristão.

Em segundo lugar, esta representação não só é possível como é recomendável, porque a imagem sagrada anuncia o rosto de Cristo: a relação cristã com o Transcendente tem um *tu* no diálogo que não é abstracto, mas Cristo, que se fez visível ao Homem.

Em suma, o mistério da Encarnação rompe com a divisão de realidades que outrora eram distintas: o visível e o invisível, o espiritual e o material, o humano e o divino. Cristo é a imagem do seu Pai e as imagens sagradas são capazes de dar continuidade no tempo a esta experiência do Filho de Deus que se revela ao mundo. Como afirma Isabel Alçada Cardoso:

*No cristianismo a imagem nasce para aproximar o homem do Mistério, o qual decidiu entrar na história e abraçá-la.*<sup>320</sup>

É por essa razão que Von Balthasar defende que a oração cristã deve ser *image-filled*, ao contrário das religiões orientais que procuram atingir um estado de ascese, (ou seja, *image-less*):

*Neste assunto muito discutido, tudo depende se o contemplante é Cristão ou não. Se não é Cristão, começara desde o início a procurar uma contemplação sem imagens, desejando libertar-se das distrações diárias de um mundo sobrecarregado por imagens, formas e contornos sensitivos, esperando ganhar a quietude e profundidade pessoal que está por detrás de tudo isso [...]. Para o Cristão tudo é diferente. Para ele, o Absoluto é o Deus do Amor [...] A sua [de Cristo] imagem é tão absoluta e eterna como a primeira fonte [Deus Pai] que gera sem imagens.*<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> Papa Bento XVI, “Jesus Cristo “Mediador E Plenitude de Toda a Revelação”” (Vaticano, 2013) <[http://www.vatican.va/archive/catechism\\_po/index\\_new/p2s1cap2\\_1135-1209\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p2s1cap2_1135-1209_po.html)> [accessed 3 January 2015]

<sup>320</sup> Cardoso, Isabel Alçada, “Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir dos Três Discursos de S. João Damasceno em Defesa das Imagens Sagradas”, op. cit., p. 129.

<sup>321</sup> Balthasar, Hans Urs von, “Image-Filled and Imageless Contemplation”, in *You Have the Words of Eternal Life* (San Francisco: Ignatius Press, 1991)



Também Schonborn compara estes dois modos de contemplação:

*Se tivermos em conta da quantidade de imagens que nos assaltam quotidianamente, é compreensível que numerosas pessoas procurem a sua ausência, uma via ensinada pelas religiões orientais: esta consiste na libertação de todas as representações para atingir a meditação pura, despojada dos objectos. Os mestres cristãos ensinam uma outra via: não se trata de suprimir as imagens, mas de as tratar de forma correcta.*<sup>322</sup>

Esta proposta católica, que vive a espiritualidade através das imagens, contrasta profundamente com aquilo o período que estamos a viver, a que Gunter Rumbold chamou à "terceira crise iconoclasta".<sup>323</sup>

Porém, se as outras crises foram meramente correctivas, para definir o lugar das imagens no culto e corrigir algumas tendências idolátricas (como denota Von Balthasar<sup>324</sup>), a crise actual surge de um ideal "*pauperista*"<sup>325</sup>. Este ideal moderno dita que a música e a arte sacra, embora bonitas são "ingredientes inteiramente dispensáveis"<sup>326</sup>, ao contrário daquela que é a concepção oficial da Igreja.

Se uma determinada ascese pode ser benéfica como preparação para o encontro com o Transcendente, a experiência católica da relação com o divino não pode estar apenas reduzida a isso. Schonborn compara esta atitude à Quaresma (os 40 dias que precedem o Domingo Pascal), onde pode ser recomendável um "jejum de

---

<sup>322</sup> Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, p.88. "Se teniamo conto dell'imperversare delle immagini che ci assalgono quotidianamente, è comprensibile che numerose persone ricerchino la loro assenza, una via insegnata dalle religioni orientali: essa consiste nel liberarsi da tutte le rappresentazioni per raggiungere la meditazione pura, distaccata dagli oggetti. I maestri cristiani insegnano un'altra via: non si tratta di sopprimere le immagini, ma di trattarle nel modo giusto." [tradução nossa]

<sup>323</sup> Rumbold, apud Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, p.90. "Gunter Rumbold vede nell'epoca attuale la terza *controversia* delle immagini, dopo la crisi bizantina dell'VIII e IX secolo e la crisi protestante del XVI secolo." [tradução nossa]

<sup>324</sup> Von Balthasar, apud Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, pp. 86-87. "Hans Urs Von Balthasar scrive, nelle prime pagine del suo vasto compendio di estetica teologica (*Gloria: una estetica teologica*), che l'iconoclastia bizantina, i cui argomenti teologici si opponevano alle immagini nella Chiesa, era un "correttivo", un avvertimento che "desiderava essere preso in considerazione". Egli considera alla stregua di avvertimenti, oltre alla difficile crisi iconoclasta a Bisanzio, anche le correnti che criticavano l'immagine presso i Carolingi, e in seguito presso i cistercensi (che reagirono agli eccessi di Cluny e proibirono quasi totalmente l'immagine nell'austero spazio della Chiesa)."

<sup>325</sup> Rumbold, apud Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, p.90.

<sup>326</sup> Rumbold, apud Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, p.90.

imagens"<sup>327</sup> em que se experimenta esta ausência, que é espiritual, de forma também visual. Mas a vivência do período quaresmal é meramente um período de preparação para o Domingo da Ressurreição de Cristo (que é festejado durante 50 dias, até ao Domingo de Pentecostes). A ausência das imagens e a experiência da pobreza e do vazio são recomendadas para que melhor se viva depois a alegria da Ressurreição de Jesus Cristo.

---

<sup>327</sup> Schonborn, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit, p.89. "Durante la Quaresima non dobbiamo forse fare il "digiuno di immagini" limitandone sensibilmente il consumo? È possibile anche la tendenza a una rappresentazione religiosa austera, denudata, sia nata dall'intuizione del pericolo che corriamo di perdere la visione della realtà sotto l'effetto abbagliante delle immagini." [tradução nossa].

Quarta Parte:

---

CASUÍSTICA



Na segunda parte desta dissertação explorámos as características que a imagem possui, tornando-a apta a assumir-se como uma *janela* (de acordo com a conceptualização do termo que Levinas menciona). A imagem sagrada possui a capacidade de ser janela, actuando a vários níveis: (1) na atmosfera, contribuindo para o acolhimento daquele que entra na igreja (*vide* “Acolhimento”, p. 38); (2) na Liturgia, orientando o olhar e a postura da Assembleia para o ritual; (3) na oração pessoal, contrariando a dispersão do pensamento humano, confrontando-o com a presença daquele ali representado e com a memória da Liturgia. Estas imagens sagradas densificam o sentido do lugar; através delas compreendemos melhor o que ali se passa.

Na quarta parte desta dissertação vamos confrontar o raciocínio desenvolvido até agora com casos concretos de igrejas, para podermos confirmar a validade do raciocínio lógico que desenvolvemos até agora.

Devemos, então, analisar os casos práticos quanto à sua utilização de imagens sagradas ou, pelo contrário, de janelas (referimo-nos agora, ao sentido comum da palavra, e não ao significado que Levinas lhe dá) no campo visual da Assembleia. Segundo a lógica estabelecida na primeira parte, podemos encontrar três tipos de igrejas quanto à utilização de imagens ou de vãos. No primeiro, as igrejas que não usam imagens nem janelas; seguidamente, as igrejas que não usam imagens, mas possuem janelas; e por último, as igrejas que usam imagens, mas não usam janelas (entenda-se, sempre em relação ao campo de visão da assembleia).

Para evitar equívocos durante a análise dos casos de estudos seguintes, tenderemos a usar os termos *vão* ou *abertura* para nos referirmos a janelas, reservando o termo “janela” para o sentido que Levinas lhe confere. Analisaremos o espaço tendo em conta a forma como as imagens e as janelas contribuem ou dificultam a vivência da Liturgia e da oração pessoal. Consideraremos apenas o efeito que as imagens têm nos sentidos, na percepção do espaço, e não trataremos aqui o valor simbólico que estas possam ter ou não (a leitura desse valor simbólico exigiria um conhecimento do significado da iconografia cristã que muitas vezes as pessoas hoje em dia não possuem).

## 1. Igrejas sem janelas e sem imagens

Em termos estritamente funcionais, um espaço sem janelas ou sem imagens não é impeditivo ao funcionamento da Liturgia, porquanto esta não necessita *estritamente* da presença de um vão ou de uma imagem para que o ritual aconteça; a ausência destes elementos, porém, provoca na arquitectura um desconforto que inibe a experiência de *acolhimento*. Um espaço deste género, sem imagens e sem janelas é comparável à *Toca*, de Kafka, (exemplo estudado no capítulo “A janela como elemento essencial à morada”, p.44) – fechado sobre si, cria um isolamento tal que quase asfixia, provocando um potenciamento da acuidade dos sentidos ao exterior em vez de uma sensação de tranquilidade. Um ambiente dito minimalista, despido de ornamentos e de figuras, cuja estética se concentre no despojamento, na pureza dos materiais, nas superfícies geométricas simples, priva o olhar de pontos de familiaridade, de domesticidade, que permitiriam que o pensamento serenasse (*vide* “As imagens participam na geração do acolhimento”, p.91, “Efeitos cognitivos”, p.107, “Efeitos morais e comportamentais”, p.110), o que facilitaria a vivência da Liturgia e a oração pessoal.

## 2. Igrejas com janelas e sem imagens

### *a) Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses*

1992-1996, Álvaro Siza Vieira

A igreja de Santa Maria, ainda que sendo uma igreja contemporânea, reconhece-se no panorama da cidade pelos mesmos elementos que uma igreja tradicional. Quem se aproxima, entrando no largo conformado por esta e pelo centro paroquial encontra uma fachada de elementos habituais, ainda que trabalhados por um traçado contemporâneo. As duas torres sineiras anunciam a vocação do edifício e a altíssima porta (de ferro pintado por fora, mas de madeira por dentro) que marca a entrada, anulam todos os equívocos: aproximamo-nos de uma igreja (ver Figura 19 - Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.).

O momento de entrada, quando feito por esta porta principal, reveste-se de uma enorme solenidade. As duas folhas de madeira, quando estão abertas e vistas do exterior, são acolhedoras, e convidam quem passa a entrar.<sup>328</sup> O interior da igreja, ainda que com uma expressão depurada e minimalista, está organizada de forma tradicional (ver Figura 20 - Nave central, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.): a Assembleia está disposta em duas filas paralelas ao longo de um eixo longitudinal, de frente para o presbitério. O interior possui apenas uma imagem – a de Nossa Senhora – colocada entre o presbitério e a Assembleia. De resto, o espaço destaca-se pela grandiosidade de alguns gestos arquitectónicos: a enorme parede branca, alta, que remata o presbitério (com apenas dois poços de luz, alinhados com o altar); a parede lateral esquerda, que é curva, de onde três janelões projectam jogos de luzes ao longo do dia e, finalmente, um vão horizontal baixo, que percorre a parede lateral direita.

Todos estes elementos, ainda que desenhados com perícia, funcionam de forma distractiva em relação à celebração da Liturgia: o olhar perde-se entre as luzes projectadas de cima (dos janelões à direita) e a paisagem urbana que o rasgo ao longo da parede esquerda nos permite contemplar. Esta paisagem, ainda que desorganizada e confusa, apresenta um maior contraste de cores e texturas sendo, por isso, uma imagem “descodificável”, na medida em que, quando comparada com o cenário limpo, quase vazio, do presbitério, facilmente atrai para si o olhar.

Depois, a própria iluminação vinda de trás do presbitério coloca o celebrante em contraluz inibindo a compreensão das suas expressões e dificultando a comunicação.

---

<sup>328</sup> Há que não esquecer a dimensão simbólica da porta – “Eu sou a porta. Todo aquele que entrar por mim, salvar-se-á.” Jo 10:9



Figura 19 - Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.





Figura 20 - Nave central, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.

Por outro lado, a imagem solitária de Maria não é suficiente nem para envolver a Assembleia (ver Figura 21 - Em cima: presbitério, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.; em baixo: Assembleia e imagem de Nossa Senhora, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.), como são as imagens multitudinárias referidas na terceira parte desta dissertação, nem para informar a assembleia acerca da identidade do espaço. (Muito embora a imagem em si tenha uma colocação no espaço e uma postura apropriada: colocada junto à Assembleia, junta-se ao grupo de fiéis reunidos para celebrar a Liturgia, e o seu olhar volta-se na direcção do altar e do sacrário, convidando-nos ao mesmo gesto.)

Estas distrações, se são difíceis de contrariar para quem assiste à celebração litúrgica, não serão mais fáceis para quem ali se queira recolher em oração: o eixo transversal, composto pelo jogo de luzes à esquerda e pela janela comprida à direita constitui-se como um pêndulo emotivo (a luz difusa e celeste, a luz cortante e terrena) que nos distrai dos elementos litúrgicos (ver Figura 21 - Em cima: presbitério, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.; em baixo: Assembleia e imagem de Nossa Senhora, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.) Estes, se antes possuíam a vantagem de ser o ponto à volta do qual o ritual estava a acontecer, fora dos períodos da Liturgia o seu desenho discreto torna-os quase insignificantes no espaço. O sacrário, por exemplo, está colocado em sombra, e a sua presença, ao lado de uma cruz em madeira, perde-se na escala do tecto elevado do presbitério (que aliás não é diferenciado do tecto do espaço da Assembleia).

No caso da igreja de Santa Maria, a preferência pela utilização de janelas resulta numa distração, tanto para quem assiste à celebração como para quem ali se recolhe em oração. Em vez de apontarem para os elementos que são presença do divino (altar, ambão, presidência, sacrário), estes vãos criam uma lógica imanente ao espaço que, ainda que possa conter algum simbolismo, fala uma linguagem que não é propriamente cristã.



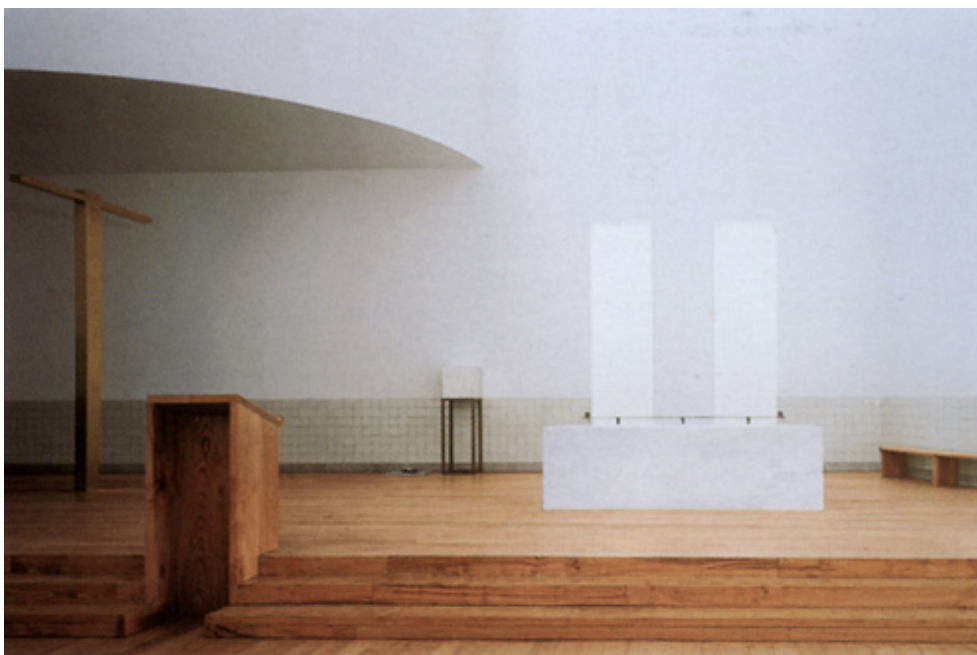


Figura 21 - Em cima: presbitério, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.; em baixo: Assembleia e imagem de Nossa Senhora, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Álvaro Siza.



Figura 22 - Nave central e presbitério, Igreja de Santo António de Portalegre, Carrilho da Graça.

***b) Igreja de Santo António de Portalegre,***

1993 – 2009, João Luís Carrilho da Graça

A impressão imediata do espaço contrasta com a da Igreja de Marco de Canaveses: se na primeira a nave era comprida e alta (o que fazia com que o olhar fosse atraído para o alto), no caso da Igreja de Santo António encontramos uma lógica do tipo horizontal, com uma planta quadrangular, mas especialmente marcada pelo vão que rasga a parede por trás do presbitério e que abre para uma formação rochosa, ainda crua, de tons cinza.

Este vão, no entanto, produz também uma distração, tanto na Liturgia como na oração pessoal: mais uma vez, o celebrante está em contraluz, mergulhado numa sombra fria, que contrasta com a luz do sol sobre a pedra exposta e que não deixa perceber com clareza as suas expressões faciais.

A cruz de madeira, colocada para lá do espaço interior, acaba por se perder na paisagem. A sua altura, tão alta quanto o vão que abre para a própria rocha, fá-la ficar cortada, não nos permitindo ver a sua totalidade. A proporção do vão, mais ao baixo que ao alto, cria ainda a sensação de que só nos é dado a ver um fragmento da paisagem – e neste caso, um fragmento da cruz –, provocando em quem a contempla um impulso de querer ir espreitar, de perceber como acaba. Como todos estes gestos, que podem ter várias interpretações, estão reduzidos a símbolos abstractos (a rocha, a cruz sobre a água, o próprio espelho de água que corre junto ao janelão) a mensagem que se pretende transmitir não é clara nem explicitamente cristã. Outro exemplo disso é a via sacra, que foi reduzida a 14 cruces metálicas, acompanhadas de uma numeração romana. Não há sugestão através da imagem, só o símbolo.

Na sala existem apenas duas imagens: uma imagem de Santo António, padroeiro da igreja, e uma de Nossa Senhora de Fátima que, pelas fotografias da inauguração do projecto, parece ter sido acrescentada mais tarde. As imagens têm uma leitura independente, não se sente fazerem parte da arquitectura. A colocação da imagem de Nossa Senhora é semelhante, na postura da imagem e no posicionamento entre o presbitério e a Assembleia, à da imagem da igreja de Marco de Canaveses. Já a imagem do Santo António apresenta-nos a figura do Menino Jesus (como é tradicional), mas parece atrair as atenções sobre si, em vez de as dirigir para o ritual litúrgico.

Sintetizando, os dois casos de estudo apresentados neste capítulo adoptam estruturas arquitectónicas muito diferentes: a dimensão vertical e o longo eixo longitudinal de Marco de Canaveses, por exemplo, são o oposto da planta quase quadrada da sala, mais informal, projectada para Portalegre. No entanto, ambos optam por um uso mínimo da iconografia. Foi precisamente por estas duas características que escolhemos estes dois projectos – apesar de a forma arquitectónica variar (apresentando

qualquer uma vantagens e desvantagens), a preferência por um estilo minimalista e depurado provoca um impacto negativo na vivência do ambiente, que não é compensado pela abertura de vãos. Estes, tanto no caso de Marco de Canaveses como no de Portalegre, tornam-se distractivos e um obstáculo à comunicação entre o celebrante e a Assembleia.





Figura 23 - Igreja de Santo António de Portalegre, Carrilho da Graça.





### 3. Igrejas sem janelas e com imagens

#### a) *Templo Expiatório da Sagrada Família, Barcelona*

1982 - ?, Antoni Gaudí

A Fachada da Natividade (virada a Este) e o Pórtico do Rosário constituem as únicas partes que Gaudí chegou a ver completas; no entanto, estas duas secções ilustram bem o tipo de expressão formal que o arquitecto pretendia para o resto do projecto.

Na fachada nascente, podemos ver que todo o conjunto trabalha com um só propósito: o de receber o visitante, preparando-o para o momento de encontro com o divino. Esta fachada está do lado oposto à Fachada da Paixão, da autoria de Josep Subirachs, onde se contam os episódios que levaram ao julgamento e crucificação de Cristo. Se a Fachada da Paixão nos fala do Mistério da Eucaristia, a Fachada da Natividade celebra o Mistério da Encarnação.

Mas o efeito das imagens sobre o observador é, de facto, impressionante: a enorme profusão de figuras é avassaladora de início; mas rapidamente o olhar é capaz de identificar referências repletas de sentido. Assim, o olhar é pacificado e, em vez de deixar que o pensamento divague sem direcção, as várias cenas vão lentamente mostrando e relembrando o observador do lugar onde se encontra. A fachada repleta de imagens funciona como uma janela que nos reconduz ao próprio lugar, falando-nos da história daqueles que crêem em Cristo.

O efeito do conjunto resgata o observador do seu individualismo: confrontado com a história da Igreja, feita em pedra, o significado do lugar densifica-se com as narrativas daqueles que vieram antes de nós e do que está prometido para vir.

Este efeito tem particular importância para a celebração da Liturgia: apesar de não existirem muitas imagens no interior da Sagrada Família, as imagens que nos recebem na Fachada da Natividade prepara desde já aqueles que vão participar na celebração. Primeiro, apresentam-nos aquele com que os cristãos procuram o encontro: Jesus Cristo, que no caso da Fachada da Natividade, é representado no centro da composição, por cima do pórtico principal (no centro da *Sagrada Família*, ver Figura 24).

Em segundo lugar, a dimensão e a escala da fachada, a profusão das imagens reduzem-nos a uma ínfima parte daquela multidão representada: aquele panorama, que enche o nosso campo visual, envolve-nos e convida-nos a tomar parte também nesta história.



Figura 24 - Em cima: Sagrada Família, Pórtico da Caridade, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí. Em baixo: Pastores, Pórtico da Caridade, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí.

Assim, as figuras ali representadas e aqueles que entram na igreja fazem parte de uma só Assembleia que se estende desde os pastores que visitam Jesus ao ouvir a notícia do seu nascimento (ver Figura 24), aos apóstolos representados nos torreões (ver Figura 25) e que partiram de Jerusalém para anunciar a fé cristã, até Maria (que, no topo da Fachada da Natividade é coroada Rainha da Igreja - ver Figura 25). A representação dos cristãos desta forma torna-me mais um no Povo, que se encontra com o seu Deus, ao longo do tempo.

Depois, as imagens da Fachada da Natividade são particularmente eficazes em ilustrar algumas passagens da vida de Jesus. Através delas somos transportados para a vida quotidiana de Jesus, de Maria e de José. A sua presença serena, numa cena de trabalho (ver Figura 26), que faz parte do dia-a-dia de todos os homens, aproxima-nos destas vidas que antes pareciam tão distantes.

Se repararmos, o efeito contrário acontece na Fachada da Paixão - as figuras, menos definidas, expressam esta confusão, dúvida ou surpresa - efeito que nos aproxima das emoções que os apóstolos experimentaram com o julgamento, crucificação e morte de Jesus. As imagens da Sagrada Família comunicam tanto a alegria do nascimento de Cristo (enquanto Homem) como a confusão sentida quando o Filho de Deus morre (como Homem); mas, acima de tudo, as imagens sagradas são eficazes em tornar a figura de Cristo presente. É impossível, por exemplo, ficar indiferente ao Cristo que sofre na coluna (ver Figura 27), ou não encontrar consolo na imagem que, no topo da Fachada da Paixão, representa Cristo ressuscitado (ver Figura 26).

Daqui se vê, não só as dimensões do transporte e do colóquio que discutimos no capítulo sobre o efeito das imagens na oração pessoal, mas a forma como as imagens actuam dentro da dinâmica *espaçamento-proximidade* de que falava Von Balthasar (*vide* "O que é uma igreja?", p.63). Por um lado, se a escala do lugar e a representação de uma multidão nos resgatam do nosso individualismo, e nos confrontam com a grandeza do divino; por outro, cada imagem que connosco cruza o olhar reconhece a nossa presença, convida a um diálogo.

Depois, a linguagem utilizada surpreende-nos, muitas vezes, por querer saltar os séculos que nos separam do tempo histórico do Novo Testamento, fazendo-se próxima, ganhando uma dimensão concreta no tempo actual. Veja-se, por exemplo, uma mulher, que suplica pela vida do filho (no episódio da matança dos inocentes), é representada como uma operária de fábrica; ou os instrumentos de S. José, representados no Pórtico da Esperança, que se assemelham àqueles dos construtores que ainda hoje trabalham na igreja; até Jesus, representado a trabalhar como artesão, faz uso de uma mesa de artesão que não seria estranha num estaleiro do séc. XX.





Figura 25 - Em cima: Apóstolos Tiago e Bartolomeu, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí. Em baixo: Coroação de Maria, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí.



Figura 26 - Em cima: Pórtico da Caridade, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí (Jesus representado enquanto artesão. As figuras à esquerda são S. Joaquim e Santa Ana, virados para o Pórtico da Caridade, onde está a imagem da Sagrada Família). Em baixo: Cristo ressuscitado, entre os torreões da Fachada da Paixão. Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí





Figura 27 - Cristo na coluna, Fachada da Paixão, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí





Figura 28 - No sentido dos ponteiros do relógio: Matança dos Inocentes; S. José e o Menino; S. José e o Menino (pormenor, onde se podem ver os instrumentos de trabalho). Pórtico da Esperança, Sagrada Família, Barcelona, Antoni Gaudí

No pórtico do Rosário, por exemplo, encontramos uma figura peculiar, apanhada entre a decisão entre a escolha do Bem e do Mal. A figura ajoelha-se diante da Virgem, em veneração, mas simultaneamente, estende a mão para receber um estranho objecto que uma espécie de réptil lhe tenta passar para as mãos. E é quando olhamos com mais cuidado que reparamos, com surpresa, que o objecto representado é nada mais, nada menos, do que uma bomba, representada quase de forma infantil: uma bola, repleta de espigões, como veríamos desenhada num livro de crianças. É impossível, para aqueles que observam a imagem, não associar esta bomba à história atribulada da Catalunha, constantemente atacada por grupos terroristas. Esta dimensão concreta, da história do lugar, da representação do objecto, leva o observador a compreender que um conceito abstracto, do plano espiritual, pode ter consequências drásticas. Mas este raciocínio funciona nos dois sentidos – pois é o olhar da figura, que está fixada em Maria, que a impede de aceitar o objecto em suas mãos.

Esta linguagem da Sagrada Família procura o contrário do *símbolo* (*vide* “O símbolo”, p.85): se este se afasta, propositadamente, do significado que a imagem quer comunicar, estas imagens adquirem uma materialização próxima da nossa realidade, comunicando connosco de forma natural.

Ainda que o interior da Sagrada Família não tenha as imagens que Gaudí pretendia, a Fachada da Natividade permite-nos já perceber o impacto que as imagens sagradas têm naqueles que se preparam para celebrar o mistério litúrgico: através daquela multidão, representada nas paredes da igreja, mergulhamos no mistério da Encarnação que se concretiza na figura de Jesus.





Figura 29 – Pórtico do Rosário (Gaudí, séc. XX), Sagrada Família, Barcelona



## CONCLUSÃO



Esta dissertação propunha-se a lidar com um tema complexo: a relação e contribuição das imagens figurativas para a Arquitectura, num contexto religioso. Se pode ser difícil falar da própria arquitectura das igrejas, ou dos limites e das potencialidades das imagens, mais difícil será quando o fazemos num contexto da relação com o sagrado, seja pelo cuidado com que se deve tratar este tema, seja pela dificuldade em encontrar um método que permita retirar conclusões sólidas, objectivas.

Contudo, consideramos que o tema do valor das imagens sagradas – apesar de todas estas dificuldades – deve ser tratado. A arquitectura de igrejas contemporâneas deve ter em conta esta dimensão do espaço litúrgico, sob pena de enfraquecer a vivência espiritual dos seus fiéis se não o fizer. Não obstante alguns dos obstáculos encontrados no percurso (a dificuldade em definir concretamente os limites da imagem sagrada, por exemplo) é necessário voltar a discutir aquela que é a especificidade da relação cristã católica com o Trascendente, de forma a podermos enriquecer as igrejas contemporâneas, criando espaços que fortalecem essa relação. No fundo, é essa a vocação das igrejas enquanto arquitectura. Este enriquecimento do espaço, como vimos, não se serve apenas dos elementos construtivos a que estamos habituados (paredes, janelas, vigas, etc). Se encararmos a arquitectura como mais do que uma relação equilibrada entre forma e função, mas antes como um espaço que permite que o Homem tome consciência de si e, a partir daí, seja mais consciente daquilo que o transcende, então as ferramentas da arquitectura aumentam. O elemento da *janela* descrito por Levinas aponta para a necessidade de um espaço que precisa de uma certa abertura que responda ao desejo do Homem de estar em relação. Nas igrejas, este desejo de relação torna-se o foco do edifício e o Outro que entra em relação adquire um rosto específico: Jesus Cristo - o Deus encarnado.

O espaço cristão deve ser, por isso, mais do que um lugar funcional onde a sequência dos rituais da Liturgia ocorre sem percalços, ou um templo que celebra uma espiritualidade abstracta, universal, sem olhar cuidadosamente para a especificidade do Deus cristão. As igrejas devem criar a atmosfera para que os Homens tenham as condições necessárias para compreender a forma como o divino se faz presente, apontando para aqueles momentos em que esta presença se torna particularmente visível: o Sacramento da Eucaristia, que pressupõe a reunião da Assembleia. Descobrimos que as imagens têm aqui um papel muito importante: na medida em que podem operar como *janelas*, não operam como *decoração*. Ser *janela* significa pôr em comunicação com o *diferente-de-mim*, mas *para-mim*. A janela é elemento imprescindível para a aquisição de cultura e para a construção do Eu.

O exemplo da composição do lugar inaciana demonstra-nos como uma imagem pode ser a abertura para um espaço de encontro com Outro, permitindo o diálogo que transforma o observador e que o convida à conversão. As imagens sagradas possuem a capacidade de comunicar com o Homem a um nível natural e universal, que ultrapassa os obstáculos da linguagem e do tempo, clarificando as verdades da fé e tornando próximas as histórias da Bíblia.

Mas mais importante que isso, as imagens sagradas não só servem como janelas, mas, nas *igrejas*, são o modelo ideal de janela, porque trabalham em conjunto com o edifício para que o Homem tome consciência do encontro que tem ali lugar. As imagens sagradas são *janelas* para uma realidade (a Liturgia, os Sacramentos); que funcionam neste modo atento às dificuldades de compreensão do Homem e que o reenvia para o verdadeiro significado do lugar.

Parece-nos, assim, que há duas características que as imagens podem e devem contar, de forma a que possam ser *decorosas* (no sentido a que se referia S. Carlo Borromeo<sup>329</sup>: de estarem de acordo com a situação e com a lógica da Liturgia) mas que para além disso, possam contribuir activamente para serem elementos que nos dirigem o olhar e a memória para a Liturgia (que sejam *centrípetas* e não centrífugas). Em primeiro lugar, a curta referência que fizemos às basílicas paleocristãs relembra-nos que as imagens que representam um povo, de várias figuras juntas (onde o grupo tem maior impacto do que o indivíduo), que preenchem o campo de visão, são particularmente eficazes como reflexo potenciado da Assembleia (que na Liturgia é lugar privilegiado de presença de Cristo: “Onde estão dois ou três reunidos em Meu nome, Eu estou no meio deles” (Mt 18, 20)). Estas *imagens multitudinárias* possuem a capacidade de, espelhando o Povo de Deus reunido na Liturgia, nos lembrar da presença divina que essa reunião significa. Por outro, as imagens multitudinárias são imagens cuja composição, assemelhando-se à própria Assembleia reunida que participa na celebração, não chamam a atenção para si mesmas durante o ritual, mas que ainda assim trabalham na periferia do nosso campo visual, sugerindo uma postura de escuta (todas estão voltadas para o altar e esse olhar educa o nosso).

Em segundo lugar, as imagens devem possuir um carácter *mnemónico*, ou seja, na ausência dos Sacramentos, nos momentos em que não estão em acção os rituais da Liturgia, as imagens devem fazer recordar esses momentos, porquanto eles são os momentos privilegiados de relação do homem com Deus e de Deus com o homem. As imagens são ainda a memória dos significados da Eucaristia, sendo que os seus exemplos mais representativos serão as imagens da Última Ceia (passagem em que se institui o sacramento da Eucaristia), da Crucificação (imagem em si do significado da Eucaristia: Cristo que se entrega pela Humanidade), ou da Ressurreição de Cristo (imagem da Boa Nova que é anunciada nos Evangelhos: Cristo vence a morte pelo seu Povo).

Esta relação católica com a imagem sagrada está radicada no próprio acontecimento que origina o Cristianismo: a Encarnação, Deus feito Homem, assumindo estas duas realidades simultaneamente (“Quem me vê a mim, vê o Pai” (Jo, 14:9)). Isto, ao contrário das outras religiões, torna a representação de Deus não só lícita como *adequada e eficaz*. Este facto é resumido pelo Cardeal Schonborn, que diz:

---

<sup>329</sup> Ver nota de rodapé nº256, p.94.

*No vasto campo das relações entre a arte e a fé, as reflexões que encontramos caminham em direcção a uma questão central: a importância de Jesus Cristo, Deus feito homem, para compreender a arte. O verbo feito homem, a unidade sem confusão nem separação das naturezas divina e humana na pessoa de Jesus Cristo (Concílio de Calcedónia), é a base da compreensão católica da realidade terrestre em relação ao fim último, transcendente, do homem.*<sup>330</sup>

Por último, no que toca ao campo de visão da Assembleia, a experiência que retirámos da análise dos casos práticos parece confirmar a preferência pelas imagens sagradas em vez de *grandes vãos*, e por outro lado vêm sublinhar o valor acrescido das imagens de várias figuras em conjunto, por oposição a representações solipsistas e isoladas.

Olhar para as imagens sagradas como parte integrante da arquitectura (especificamente, da arquitectura de igrejas) significa tanto uma responsabilidade acrescida no projecto de uma nova igreja, como uma nova ferramenta que contribui para a vivência do espaço. O estudo presente lembra-nos ainda acerca da relação paradoxal existente entre a espiritualidade e a matéria. Estas dimensões opostas vivem uma da outra: como dizia Matthew Engelke, “o espírito exige a matéria”<sup>331</sup>.

Contudo, devemos realçar que aqui nos referimos à imagem figurativa (entre o *símbolo* e a *cópia mimética*), que é capaz de tornar presente uma pessoa, e não uma mensagem ou uma intenção abstracta (como o são também as peças de arte sacra das alfaías litúrgicas: os cálices, os paramentos, o tabernáculo, etc). A importância da imagem sagrada vem de uma presentificação do Outro. Sobre isto, o Cardeal Schonborn acrescenta:

*O que importa no ícone [e do nosso ponto de vista, podemos alargar o significado de “ícone” às imagens figurativas] não é tanto a qualidade artística, a grandeza da obra de arte – embora importante e de todo insubstituível, uma vez que é uma verdadeira mediação para*

---

<sup>330</sup> Schonborn, Christoph, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit. p.83. “Nel vasto campo delle relazioni fra l’arte e la fede, le riflessioni che seguono si muovono intorno a una questione centrale: l’importanza di Gesù Cristo, Dio fatto uomo, per comprendere l’arte. Il verbo fatto uomo, l’unità senza confusione né separazione delle nature divina e umana nella persona di Gesù Cristo (Concilio di Calcedonia), è la base della comprensione cattolica della realtà terrestre in rapporto al fine ultimo, trascendente, dell’uomo.” [tradução nossa]

<sup>331</sup> Engelke, Mathew, “Material Religion”, in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 212. “The fact is that essence needs stuff; spirit demands matter.” [tradução nossa]

*o encontro com Cristo – mas a força da presença, em si, do próprio Cristo.*<sup>332</sup>

Acreditamos ter apresentado alguns esclarecimentos quanto ao papel que as imagens sagradas desempenham na arquitectura das igrejas contemporâneas. Porém, esta reflexão parece colocar mais questões do que aquelas que se propõe fechar. Importaria, por exemplo, desenvolver um estudo que procurasse determinar – tão concretamente quanto possível – quais são as características das imagens sagradas adequadas às igrejas, trabalho que muito serviria a arquitectos e artistas que trabalham neste tipo de projectos. Depois, em relação à imagem, interessaria ainda olhar atentamente para os limites que a distinguem tanto do símbolo como da cópia mimética.

A descoberta das imagens sagradas, enquanto elemento que tem um impacto significativo na arquitectura de igrejas, apresenta a seguinte questão: será possível encontrar outros espaços onde a imagem desempenhe um papel determinante? Que espaços são esses? E quais as características apropriadas das imagens para eles?

O Cristianismo vive no equilíbrio dinâmico de uma série de opostos: entre o humano e o divino, entre o visível e o invisível, entre a matéria e a espiritualidade, entre o símbolo e a cópia, entre a simplicidade da humanidade e a glória da revelação divina. Um edifício que abriga estes opostos deve ser expressão da sinfonia destas contradições que, misteriosamente, revelam uma só verdade: a da Boa Nova da Encarnação, que se lança sobre o mundo, em busca da relação com o Homem, verdade essa para a qual as imagens apontam.

---

<sup>332</sup> Schonborn, Christoph, *A Sua Immagine E Somiglianza*, op. cit. p.12. “Quello che conta nell’icona non è tanto la qualità artistica, la grandezza dell’opera d’arte - seppur importante e tutt’altro che trascurabile, poichè essa è una vera *mediazione* per l’incontro con Cristo - ma la forza della presenza, in essa, di Cristo stesso.”



## BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Pedro Marques, 'A "Rocha" Ou "Enigma Da Objectividade Sagrada"' (presented at the O Enigma, Casa de Fronteira e Alorna, 1997)
- , 'Arquitectura: Monumento E Morada - Investigação Do Pensamento de Ruskin Sobre O Património', *Artitextos*, 2007, 11–20
- , 'Curso de Especialização Em Arquitectura de Igrejas (III Edição)' <[http://posgraduacao.fa.ulisboa.pt/images/brochuras2013\\_cursos\\_avancados/arq\\_igrejas.pdf](http://posgraduacao.fa.ulisboa.pt/images/brochuras2013_cursos_avancados/arq_igrejas.pdf)> [accessed 15 July 2014]
- , 'Eupalinos Revisitado: Diálogo Socrático Em Torno Do Ser Da Arquitectura', *Arq.urb*, 10 (2013), 118–41
- , 'Palácios Da Memória II: A Revelação Da Arquitectura' (unpublished Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, 2007)
- , 'The Vitruvian Crisis: On Aesthetical Appraisal of Architecture', *Artitextos*, 2008 <<http://home.fa.ulisboa.pt/~almendra/The-Vitruvian-Crisis-IEAE.pdf>> [accessed 13 January 2015]
- Abreu, Pedro Marques, and Maria Teresa Costa, 'Vèronique, Ou a Redenção Pelas Imagens' (Lisboa, 2014)
- Abreu, Pedro Marques, and Dulce Loução, '2+2=5', *Arqa*, July 2013
- Abreu, Pedro Marques, and Maria Portas, 'Hic Verbum Caro Factum Est', 1996
- Archdaily, 'Church of 2000 / Richard Meier & Partners Architects', *ArchDaily*, 2015 <<http://www.archdaily.com/20105/church-of-2000-richard-meier/>>
- Asad, Talal, Courtney Bender, Anne M. Blackburn, Mathew Engelke, Bernard Faure, Marla F. Frederick, and others, *The Cambridge Companion to Religious Studies*, ed. by Robert Orsi (Cambridge, Nova Iorque, Melbourne, Madrid, Cidade do Cabo, Singapura, São Paulo, Deli, Tóquio, Cidade do México: Cambridge University Press, 2012)
- Bachelard, Gaston, *A Poética Do Espaço*, 2ª edn (São Paulo: Martins Fontes, 2008)
- , *The Poetics of Space (Paris:1958)* (Boston: Beacon Press, 1969)
- Balthasar, Hans Urs von, *Elucidations* (San Francisco: Ignatius Press, 1975)
- , 'Image-Filled and Imageless Contemplation', in *You Have the Words of Eternal Life* (San Francisco: Ignatius Press, 1991)

- , ‘The Worthiness of the Liturgy’, in *New Elucidations* (San Francisco: Ignatius Press, 1986)
- , *Truth Is Symphonic: Aspects of Christian Pluralism* (San Francisco: Ignatius Press, 1987)
- Barron, Robert, ‘Spiritual but Not Religious | Word on Fire’  
<<http://www.wordonfire.org/resources/blog/spiritual-but-not-religious/4725/>>  
[accessed 13 July 2015]
- Bassi, Cristina, Ivo Bonapace, and Maria Antonietta Crippa, *Dimore Rurali Della Tradizione Del Trentino* (Trento: Luni Editrice, 1997)
- Belting, Hans, *A Verdadeira Imagem: Entre a Fé E a Suspeita Das Imagens - Cenários Históricos*, Imago (Porto: Dafne, 2011)
- , *Likeness and Presence* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994)
- Benedetti, Sandro, ‘Il falso dilemma classicismo-barocco nell’architettura di Gian Lorenzo Bernini’, in *Immagini del Barocco: Bernini e la cultura del Seicento*, by Marcello Fagiolo and Gianfranco Spagnesi (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982), pp. 71–92
- Benedetti, Sandro, and Maria Antonietta Crippa, ‘Novas Igrejas de Vários Tempos: Actas Do Colóquio Sobre Arquitectura E Arte Sacra’, in *Novas Igrejas de Vários Tempos: Actas Do Colóquio Sobre Arquitectura E Arte Sacra* (presented at the Novas Igrejas de Vários Tempos, Lisboa: Rei dos Livros, 1996)
- Bento XVI, ‘Jesus Cristo “Mediador E Plenitude de Toda a Revelação”’ (Vaticano, 2013) <[http://www.vatican.va/archive/catechism\\_po/index\\_new/p2s1cap2\\_1135-1209\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p2s1cap2_1135-1209_po.html)> [accessed 3 January 2015]
- Blum, Paul Richard, ‘Renaissance Philosophy: Iconology as a Spiritual Exercise’, 2012  
<<http://renaissancephilosophy.blogspot.pt/2012/02/iconology-as-spiritual-exercise.html>>
- Borromeo, Carlo, ‘Istruzioni Sull’edilizia E La Suppellettile Ecclesiastica’, 2013  
<[http://www.storiadimilano.it/Arte/CBORROMEO\\_EDILIZIA/CarloBorromeo.htm#ubicazione](http://www.storiadimilano.it/Arte/CBORROMEO_EDILIZIA/CarloBorromeo.htm#ubicazione)> [accessed 30 November 2013]

- Bunderson, Carl, 'Book on Vatican Art Walks a Course of Spiritual Exercises', *Catholic News Agency*, 2013 <<http://www.catholicnewsagency.com/news/book-on-vatican-art-walks-a-course-of-spiritual-exercises/>>
- Cardoso, Isabel Alçada, 'Encarnação E Imagem: Uma Abordagem Histórico-Teológica a Partir Dos Três Discursos de S. João Damasceno Em Defesa Das Imagens Sagradas' (Universidade Católica Portuguesa, 2013)
- Csikszentmihalyi, Mihaly, 'Why We Need Things', in *History from Things: Essays on Material Culture*, ed. by Steven Lubar and David Kingery (Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, 1993)
- Damásio, António, *O Erro de Descartes*, Fórum Da Ciência, 29 (Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1994)
- El-Shorbagy, Abdel-moniem, 'Two Controversial Churches in the Context of Twentieth Century Modernism', 2011 <<https://architecture.knoji.com/two-controversial-churches-in-the-context-of-twentieth-century-modernism/>> [accessed 3 December 2015]
- Engelke, Mathew, 'Material Religion', in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 209–29
- Evennett, H. O, *The Spirit of the Counter-Reformation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008)
- Ferguson, George, *Signs & Symbols in Christian Art* (Oxford University Press, 1959) <[https://books.google.pt/books?id=GF4XDp-eSTwC&pg=PA21&lpq=PA21&dq=young+lions+dead+three+days+christ&source=bl&ots=MTuXVBrTRG&sig=i35C7PWbB6Ag8ZP662PxVQXf9vI&hl=pt-PT&sa=X&ei=Q2iMVMrlNcuAU\\_K4gtAK&redir\\_esc=y#v=onepage&q=young%20lions%20dead%20three%20days%20christ&f=false](https://books.google.pt/books?id=GF4XDp-eSTwC&pg=PA21&lpq=PA21&dq=young+lions+dead+three+days+christ&source=bl&ots=MTuXVBrTRG&sig=i35C7PWbB6Ag8ZP662PxVQXf9vI&hl=pt-PT&sa=X&ei=Q2iMVMrlNcuAU_K4gtAK&redir_esc=y#v=onepage&q=young%20lions%20dead%20three%20days%20christ&f=false)> [accessed 13 December 2014]
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989)
- Gaudì, Antoni, Isidre Puig Boada, Joan Bassegoda e Nonell Nonell, and Maria Antonietta Crippa, *Idee per L'architettura. Scritti E Pensieri Raccolti Dagli Allievi* (Milão: Jaca Book, 1995)
- Gompertz, Will, 'David Hockney: Why Art Has Become "Less"', *BBC News*, 2012 <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-16578438>>

- Gregory, Rob, 'San Giacomo Church by Massimiliano E Doriana Fuksas Studio, Foligno, Umbria, Italy', 2015 <<http://www.architectural-review.com/buildings/san-giacomo-church-by-massimiliano-e-doriana-fuksas-studio-foligno-umbria-italy/8601175.article>>
- Hernández, Jean-Paul, *Antoni Gaudí: La Palabra En La Piedra - Los Símbolos Y El Espíritu de La Sagrada Familia* (Bilbao: Ediciones Mensajero, 2010)
- Kable, 'Jubilee Church - Italy' <<http://www.designbuild-network.com/projects/jubilee-church-rome/>> [accessed 3 October 2015]
- Kafka, Franz, 'The Burrow', in *The Complete Stories* (New York: Schocken E Books, 1971)
- Kington, Tom, 'Modern Catholic Churches Resemble Museums, Says Vatican', 2013 <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/vaticancityandholyysee/10094337/Modern-Catholic-churches-resemble-museums-says-Vatican.html>> [accessed 13 July 2015]
- Le Corbusier, *Vers Une Architecture* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1981)
- Levinas, Emmanuel, *Totalidade E Infinito* (Lisboa: Edições 70, 1988)
- Loyola, Inácio, 'Regras Para O Discernimento Dos Espíritos'
- Magister, Sandro, 'A Beautiful Church Has Been Raised at Tor Tre Teste. But It Is Absentminded and Mute', 2006 <<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1336735?eng=y>> [accessed 3 November 2015]
- , 'New Churches. The Vatican Flunks the Italian Bishops', 2011 <<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1346722?eng=y>> [accessed 3 October 2015]
- Mannion, Francis, 'Ten Theses on a Church Door', *Catholic Culture*, 2015 <<http://www.catholicculture.org/culture/library/view.cfm?recnum=121>>
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia Da Percepção*, 2<sup>a</sup> edn (São Paulo: Martins Fontes, 1999)
- Metz, Christian, 'Além Da Analogia, a Imagem', in *A Analise Das Imagens* (Petrópolis: Vozes, 1973)
- Morais, Rute Selésio, 'Visão E Imagem: O Papel Da Visão Óptica, Táctil E Sinestésica Na Aproximação Entre Dois Mundos - O Real E O Imagético' (Universidade de Lisboa, 2013)

- Morgan, David, 'The Look of the Sacred', in *The Cambridge Companion to Religious Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 296–317
- , *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Londres: University of California Press, 1999)
- Moura, Helena Cavendish, 'Italy's New Churches Stir Debate', 2015 <<http://www.cnn.com/2014/12/21/world/europe/cnnphotos-italy-new-churches/index.html>>
- Nielsen, Philip, 'Depicting the Whole Christ: Von Balthasar & Sacred Architecture', *The Imaginative Conservative*, 2014 <<http://www.theimaginativeconservative.org/2013/01/sacred-architecture-christ-hans-urs-von-balthasar.html>>
- Orsi, Robert, 'The American Scholar: When 2+2=5', 2007 <<http://theamericanscholar.org/when-2-2-5/#.UpoyVGROpho>>
- Paleotti, Gabriele, *Discourse on Sacred and Profane Images*, trans. by William McCuaig (Los Angeles: Getty Publications, 2012)
- Papa Bento XVI, 'Jesus Cristo "Mediador E Plenitude de Toda a Revelação"' (presented at the Audiência Geral, Vaticano, 2013) <[http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/p2s1cap2\\_1135-1209\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s1cap2_1135-1209_po.html)> [accessed 3 January 2015]
- Papa Paulo VI, 'Carta Encíclica Mysterium Fidei', *Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano*, 1965 <[http://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_03091965\\_mysterium.html](http://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_03091965_mysterium.html)>
- , 'Constituição Dogmática Lumen Gentium Sobre a Igreja', *Site Oficial Da Santa Sé - Vaticano*, 1964 <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19641121\\_lumen-gentium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html)> [accessed 13 May 2015]
- Vaz Pinto, sj, António, *Manual Do Peregrino: Caminhando Com Os Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola* (Braga: Editorial A. O., 2003)
- Platão, *Crátilo*, trans. by Dias Palmeira (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1963)
- Ponti, Gio, *Amate l'Architettura* (Genova: Società Editrice Vitali e Ghianda - Genova, 1957)
- Portoghesi, Paolo, 'To Make These Stones Live, Aesthetics Is Not Enough', *L'Osservatore Romano*, 2011, 4

- Puig Boada, Isidre, *El Pensament de Gaudí* (Barcelona: Editorial Dux, 2004)
- , *El Templo de La Sagrada Familia: Síntesis Del Arte de Gaudí* (Barcelona: Omega, 1952)
- Schonborn, Christoph, *A Sua Immagine E Somiglianza* (Torino: Lindau, 2008)
- , *Youcat - Catecismo Jovem Da Igreja Católica* (Lisboa: Paulus Editora, 2011)
- Siza, Álvaro, and Nuno Higinio, *Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses*, Cenateca, Associação Teatro e Cultura (Marco de Canaveses, 2000)
- S. João Paulo II, 'Carta Encíclica Ecclesia de Eucharistia Do Sumo Pontífice João Paulo II Aos Bispos Aos Presbíteros E Diáconos Às Pessoas Consagradas E a Todos Os Fiéis Leigos Sobre a Eucaristia Na Sua Relação Com a Igreja'
- Standaert, Nicolas, 'The Composition of Place: Creating Space for an Encounter', *The Way* (Reino Unido, 2007), Way 46/1 edition, pp. 7–20
- Vinnitskaya, Irina, 'The Traditional versus the Modern in Church Design', *ArchDaily*, 2014 <<http://www.archdaily.com/385013/the-traditional-versus-the-modern-in-church-design/>>